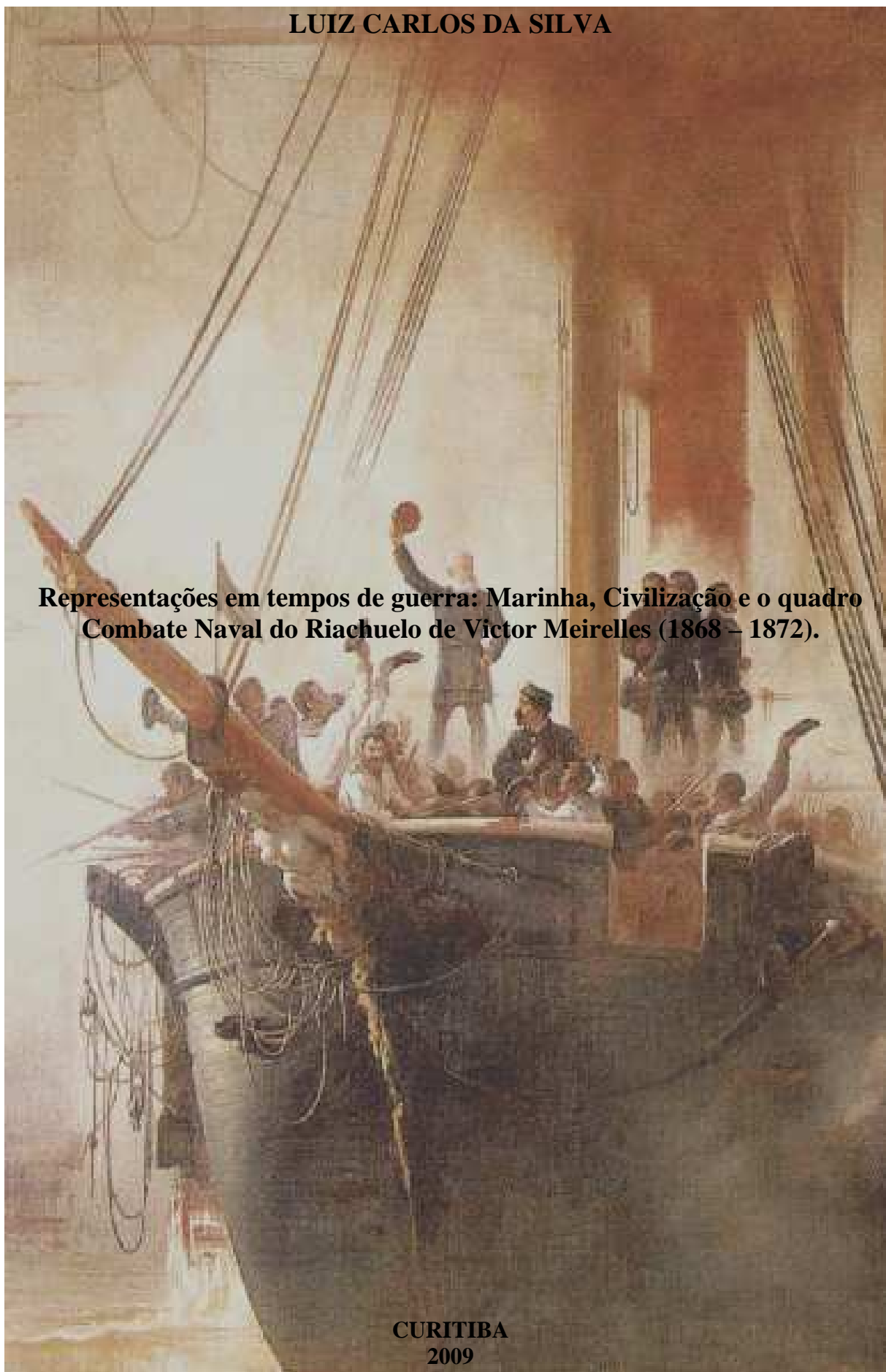


**LUIZ CARLOS DA SILVA**

**Representações em tempos de guerra: Marinha, Civilização e o quadro  
Combate Naval do Riachuelo de Victor Meirelles (1868 – 1872).**

**CURITIBA  
2009**





**LUIZ CARLOS DA SILVA**

**Representações em tempos de guerra: Marinha, Civilização e o quadro  
Combate Naval do Riachuelo de Victor Meirelles (1868 – 1872).**

Dissertação apresentada à linha de pesquisa Espaço e Sociabilidades, Programa de Pós-Graduação em História, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em História.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Ana Paula Vosne Martins.

Co-orientador: Prof. Dr. Luiz Geraldo Santos da Silva.

**CURITIBA**  
**2009**



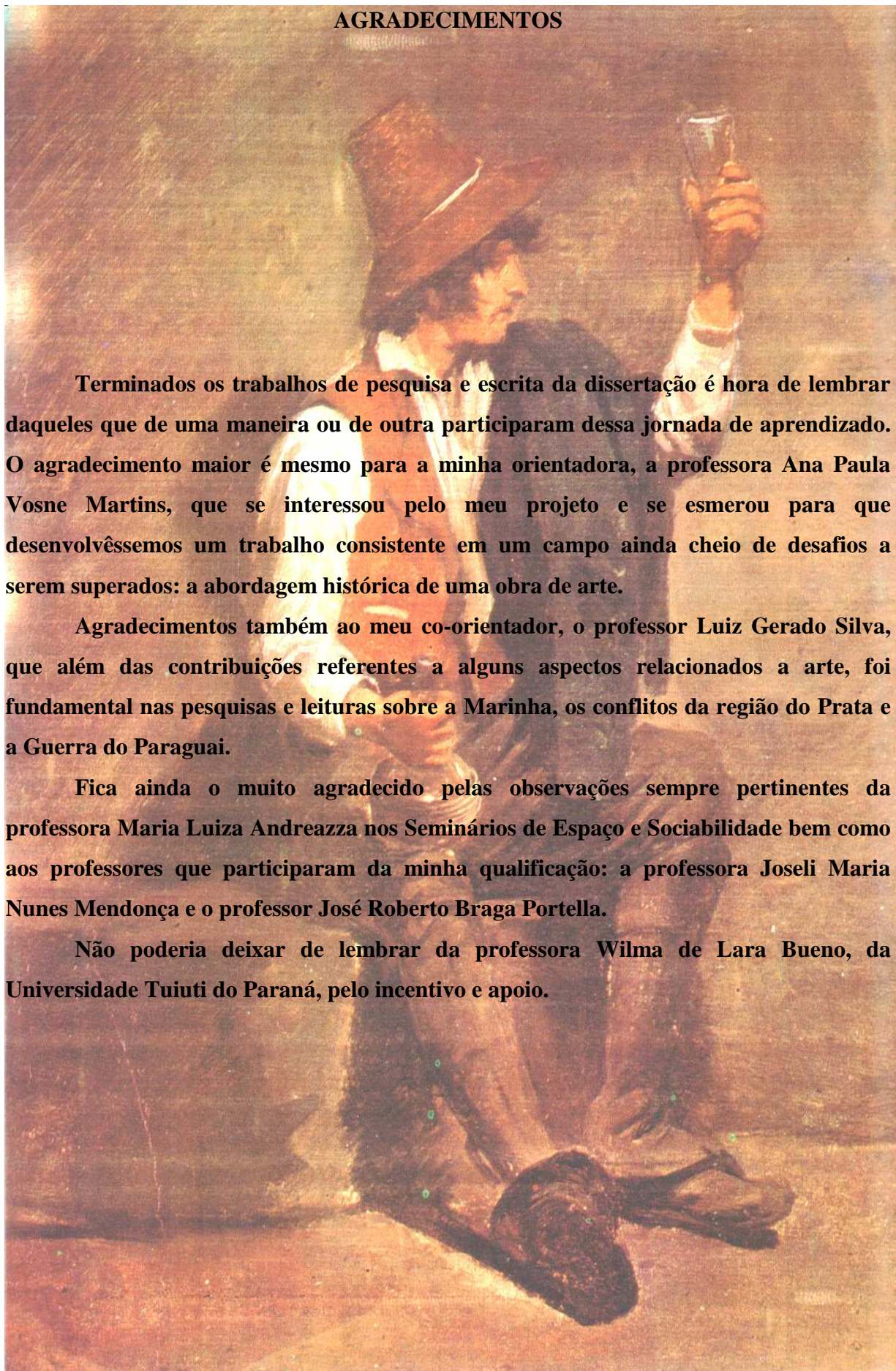
## AGRADECIMENTOS

Terminados os trabalhos de pesquisa e escrita da dissertação é hora de lembrar daqueles que de uma maneira ou de outra participaram dessa jornada de aprendizado. O agradecimento maior é mesmo para a minha orientadora, a professora Ana Paula Vosne Martins, que se interessou pelo meu projeto e se esmerou para que desenvolvêssemos um trabalho consistente em um campo ainda cheio de desafios a serem superados: a abordagem histórica de uma obra de arte.

Agradecimentos também ao meu co-orientador, o professor Luiz Gerado Silva, que além das contribuições referentes a alguns aspectos relacionados a arte, foi fundamental nas pesquisas e leituras sobre a Marinha, os conflitos da região do Prata e a Guerra do Paraguai.

Fica ainda o muito agradecido pelas observações sempre pertinentes da professora Maria Luiza Andreazza nos Seminários de Espaço e Sociabilidade bem como aos professores que participaram da minha qualificação: a professora Joseli Maria Nunes Mendonça e o professor José Roberto Braga Portella.

Não poderia deixar de lembrar da professora Wilma de Lara Bueno, da Universidade Tuiuti do Paraná, pelo incentivo e apoio.



## SUMÁRIO

<b>RESUMO .....</b>	<b>5</b>
<b>ABSTRACT .....</b>	<b>6</b>
<b>LISTA DE FIGURAS .....</b>	<b>7</b>
<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>1 ESTADO MONÁRQUICO E MARINHA: CONSERVADORISMO E GUERRA..</b>	<b>20</b>
1.1 Tensões no Prata: uma monarquia entre repúblicas .....	22
1.2 Guerra do Paraguai: “a causa aliada é a causa da justiça, da liberdade, da civilização”.	28
1.3 Combate Naval do Riachuelo e Passagem de Humaitá: “gloriosas jornadas” .....	36
1.4 Affonso Celso: crise política, defesa da Marinha e a encomenda dos quadros .....	41
<b>2 VICTOR MEIRELLES DE LIMA: A SERVIÇO DO IMPÉRIO .....</b>	<b>48</b>
2.1 Academia Imperial de Belas Artes: dos limites de sua adequação .....	51
2.2 Academia e desenho: desenvolvendo o “belo simétrico” .....	57
2.3 Corte, Academia e Meirelles: reduto de artistas artesãos .....	62
2.4 Victor Meirelles: artistas e críticos devem seguir as normas estabelecidas .....	67
<b>3 COMBATE NAVAL DO RIACHUELO: MONUMENTO À VITÓRIA .....</b>	<b>77</b>
3.1 Pintura Histórica e Estado Nacional: de Debret a Meirelles .....	79
3.2 O Brasil e o outro: a civilização vai à guerra .....	86
3.3 Sobre a composição: um triunfo como tema .....	93
<b>CONCLUSÃO .....</b>	<b>102</b>
<b>FONTES .....</b>	<b>105</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>109</b>
<b>ANEXO 1 .....</b>	<b>113</b>
<b>ANEXO 2 .....</b>	<b>115</b>
<b>ANEXO 3 .....</b>	<b>117</b>

## RESUMO

Esta dissertação estuda a gênese do quadro *Combate Naval do Riachuelo* (1868 – 1872) de Victor Meirelles de Lima (1832 – 1903) a partir de sua relação com os discursos do Estado monárquico brasileiro e da Marinha durante a Guerra do Paraguai (1864 – 1870). A monarquia brasileira, única entre as repúblicas sul-americanas, além de laborar pela manutenção de sua forma de governo, dizia-se representante da civilização nos trópicos. Por sua vez os oficiais e ministros da Marinha reagiram frente às severas críticas sofridas durante a guerra, pois a corporação era para eles detentora de um passado de glórias e as vitórias no conflito só reafirmavam a sua força e importância. Num primeiro momento analisamos os relatórios ministeriais do Império e da Marinha que revelaram o conservadorismo da elite monárquica e da Marinha bem como a relação entre o conceito de civilização e os propósitos políticos da monarquia. Em seguida, recorrendo aos relatórios dos diretores da Academia Imperial de Belas Artes percebemos a importância desta instituição como “elemento civilizador” a serviço do Estado brasileiro. Desenho e pintura histórica constituem a linguagem da Academia para a ação civilizadora. Já os textos de Meirelles demonstraram a relação deste pintor com os pressupostos acadêmicos. A tela foi analisada relacionando-a ao amplo espectro social bem como demos ao fazer artístico uma autoridade que lhe foi própria. Dito de outro modo, a análise levou em conta que a tela teve parte das soluções de sua composição atreladas a uma função e às ideologias de seu período e lugar históricos bem como a própria pintura ajudou a significar esta mesma sociedade.

Palavras-chave: Marinha, Riachuelo, civilização, pintura histórica.

## ABSTRACT

This dissertation studies the origin of the painting “*Combate Naval do Riachuelo*” (1868 – 1872) by Victor Meirelles de Lima (1832 – 1903) from the relation between the Brazilian Monarchic States speeches and the Navy during the Paraguay War (1864 – 1870). The Brazilian Monarchy, the only one among the south-American republics, besides working for the maintenance of its government form, was said to be the representative of the Tropic civilizations. On the other hand, the officials and ministers of the Navy reacted against the severe critics suffered during the War, because, to them, the corporations held a past of glories and victories in the conflict only to reassert its strength and importance. At first, we analyzed the Empire’s and the Navy’s ministers’ reports which revealed the monarchic elite’s and the Navy’s conservativeness, as well as the relation between the concept of civilization and the political purposes of the Monarchy. Thereafter, recurring to the reports of the Fine Arts Imperial Academy we realized the importance of this institution as “civilization element” at the Brazilian State’s service. Historic drawing and painting constitute the Academy’s language for the civilization’s action. On the other hand, the texts by Meirelles showed the relation of this painter with the academic premises. The canvas was analyzed having it related to the broad social spectrum and we attributed a self-authority to the artistic acts. In other words, the analysis took into account that the canvas was part of the solutions of its composition connected to a function and to the ideologies of its period and historic places, as well as the painting itself helped to give meaning to this same society.

Key-words: Navy, Riachuelo, civilization, historical painting.

## LISTA DE FIGURAS.

- FIGURA 1 – Victor Meirelles de Lima. **Primeira Missa no Brasil**, França, 1860. Óleo sobre tela, 2,56 x 3,57 m. .... 12
- FIGURA 2 – Pedro Américo de Figueiredo e Melo. **Independência ou Morte**. Óleo sobre tela, 4,15 x 7,60 m. .... 12
- FIGURA 3 – **Retrato de Victor Meirelles (1832-1903)** [Reprodução fotográfica por] A. Pelliciari, 1915 Gelatina, p&b, carvão colado em cartão - 58,5 x 48,1 cm. .... 48
- FIGURA 4 – Victor Meirelles de Lima. **Vista da face ocidental do Largo do Palácio da cidade do Desterro**, circa 1846. Aquarela sobre papel, 36,4 x 61,8 cm. .... 48
- FIGURA 5 – Vitor Meirelles de Lima. **São João Batista no Cárcere**, circa 1852. Óleo sobre tela, 88,7 x 105,9 cm. .... 49
- FIGURA 6 – **Academia Imperial de Belas Artes**. Anônimo, 1846. Litografia 13,4 x 21,5cm P&B, com um tîlburi à frente e cidadãos passeando. .... 51
- FIGURA 7 – Victor Meirelles de Lima. **Busto Clássico**, 1856, carvão sobre papel, 72,2 x 54,3 cm. .... 63
- FIGURA 8 – Victor Meirelles de Lima. **Academia masculina**, 1856, grafite e crayon sobre papel, 57,8 x 44,2 cm. .... 63
- FIGURA 9 – Victor Meirelles de Lima. **Degolação de São João Batista**, Itália, 1856. Óleo sobre tela, 127,2 x 96,4 cm. .... 64
- FIGURA 10 – Victor Meirelles de Lima. **Flagelação de Cristo**, Itália, 1856. Óleo sobre tela, 156,7 x 115,5 cm. .... 64
- FIGURA 11 – Victor Meirelles de Lima. **A Bacante**, França, circa 1557/1858. Óleo sobre tela, 77,9 x 97,5 cm. .... 65
- FIGURA 12 – Victor Meirelles de Lima. **Estudo para Questão Christie**, 1864. Óleo sobre tela, 47,2 x 69,3cm. .... 67
- FIGURA 13 – Victor Meirelles de Lima. **Moema**, 1866. Óleo sobre tela, 1,29 x 1,90 m. ... 68
- FIGURA 14 – Victor Meirelles de Lima. **Estudo para Passagem de Humaitá (Abordagem do monitor Alagoas)**, circa 1868-1870. Óleo sobre madeira, 44,2 x 67,5 cm. .... 69



- FIGURA 15 – Victor Meirelles de Lima. **Batalha dos Guararapes**, 1879. Óleo sobre tela, 4,95 x 9,23 m. .... 72
- FIGURA 16 – Pedro Américo de Figueiredo e Melo. **Batalha do Avaí**. Óleo sobre tela, 6,00 x 11,00 m. .... 72
- FIGURA 17 – Victor Meirelles de Lima. **Estudo para o Panorama do Rio de Janeiro (Entrada da Barra)**, circa 1885. Óleo sobre tela, 57 x 195,3 cm. .... 74
- FIGURA 18 – Victor Meirelles de Lima. **Combate Naval do Riachuelo (detalhe)**, Paris, circa 1882/1883. Óleo sobre tela, 4,60 x 8,20m. .... 77
- FIGURA 19 – Jean Baptiste Debret. **Pano de Boca executado para a representação extraordinária dada no teatro da corte por ocasião da coroação de Dom Pedro I, imperador do Brasil**. Litografia s/ papel, 16 x 31,7cm. .... 81
- FIGURA 20 – Jean Baptiste Debret. **Estudo para Cerimônia da Coroação de Dom Pedro, Imperador do Brasil**, 1828. Óleo sobre tela, 3,40 x 6,40m. .... 81
- FIGURA 21 – Jean Baptiste Debret. **Desembarque de D. Leopoldina no Brasil**, água-forte colorida, 21,6 x 30,1 cm. .... 82
- FIGURA 22 – Jean Baptiste Debret. **Estudo para Aclamação de D. Pedro I**, s.d. Óleo sobre tela, 46 x 69 cm. .... 83
- FIGURA 23 – Manoel de Araújo Porto-Alegre. **Estudo para a Sagração de D. Pedro II**. Óleo sobre tela, 80 x 110 cm. .... 83
- FIGURA 24 – Victor Meirelles de Lima. **Juramento da Princesa Isabel**. Óleo sobre tela, 1875. 1,77 x 2,60 m. .... 84
- FIGURA 25: Horace Vernert. **Première Messe em Kabilie**, França, 1853. Óleo sobre tela, 0,980 x 0,660 cm. .... 93
- FIGURA 26 – Victor Meirelles de Lima. **O Naufrágio da Medusa**, circa 1857/1858. Cópia do original de Theodore Gericault. .... 94
- FIGURA 27 – Auguste Étienne François Mayer. **The Redoutable at Trafalgar, 21st October 1805**. França, 1836. Óleo sobre tela, 1,05 x 1,62 m. .... 96
- FIGURA 28: **Estátua do Imperador Augusto**, s/d, pedra. .... 98



FIGURA 29 – François-René Moreau. **Proclamação da Independência**, 1844. Óleo sobre tela, 2,44 x 3,83 m. .... 98

FIGURA 30: Henrique Bernardelli. **Proclamação da República**. Óleo sobre tela. .... 99

## INTRODUÇÃO

Em seu relatório para o ano de 1868 o Conselheiro e então diretor da Academia Imperial de Belas Artes, Thomas Gomes do Santos, registrava que ao pintor e professor da cadeira de Pintura Histórica Victor Meirelles de Lima havia sido confiada a tarefa, a pedido do Ministério da Marinha, de executar duas grandes telas com temas relacionados à Guerra do Paraguai (1864 – 1870). Uma representando o Combate Naval do Riachuelo ocorrido em 11 de junho de 1865 e outra sobre a passagem pela fortaleza de Humaitá em 19 de fevereiro de 1868<sup>1</sup>.

Para levar a cabo a tarefa que lhe foi atribuída, Meirelles embarcou para o Paraguai em 15 de junho de 1868. A esquadra brasileira ocupava o porto Elisiário e estava sob o comando do almirante Joaquim José Inácio de Barros (1808–1869), que deu consentimento ao pintor para permanecer a bordo do navio-chefe da divisão, o *Brasil*. Como o artista costumava fazer antes de executar uma grande obra, foram vários os desenhos e anotações realizados no *front*. Retornando ao Brasil, instalou-se em uma das dependências do Convento de Santo Antônio no Rio de Janeiro. Como a Academia não oferecia espaço adequado para a tarefa, o Ministério da Marinha enviou ao Convento um pedido, em nome do Governo Imperial, solicitando uma sala para a execução da obra. Todo este empenho teve como resultado os quadros *Combate Naval do Riachuelo* (Anexo 1), *Passagem de Humaitá* (Anexo 2) e inúmeros desenhos e estudos, compondo importante conjunto iconográfico sobre a guerra. As duas grandes telas foram expostas na 22ª Exposição Geral da Academia, iniciada em junho de 1872<sup>2</sup>.

Nesta pesquisa analisamos a tela *Combate Naval do Riachuelo* estabelecendo como objetivo principal compreender os propósitos de sua encomenda. Neste sentido a análise de determinada retórica da elite monárquica e dos oficiais da Marinha bem como o do fazer artístico da Academia Imperial de Belas Artes mostrou-se fundamental para se entender a gênese desta tela e responder às questões deste estudo. Tanto a Marinha quanto a elite política brasileira, além de armas e acordos, enfrentaram a guerra alicerçadas em forte conservadorismo. De um lado os líderes monárquicos prezaram pela manutenção de sua forma de governo, única em meio às demais repúblicas, e julgavam-se representantes de uma civilização nos trópicos; de outro a Marinha enfrentava as críticas sofridas durante o conflito

---

<sup>1</sup> SANTOS, Thomas Gomes dos. Relatório do diretor da Academia das Belas Artes. In: SOUZA, Paulino Jose Soares de. **Relatório do ano de 1868 apresentado a Assembléia Geral Legislativa na 1ª sessão da 14ª legislatura**. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1869, p. 2. Também a Câmara Municipal da Corte solicitou encomenda ao pintor sobre a abordagem dos paraguaios ao “monitor” Alagoas comandando pelo Capitão-Tenente Mauriti em 19 de fevereiro de 1868.

<sup>2</sup> ROSA, Ângelo Proença. et alli. **Victor Meirelles de Lima (1832-1903)**. Rio de Janeiro: Pinakothke, 1982.

com uma retórica sobre o passado vitorioso da corporação. Nos embates ideológicos a Academia Imperial de Belas Artes desempenhou papel não menos importante naquele conflituoso momento da política nacional. Analisamos também a singular participação do ministro da Marinha, Affonso Celso de Assis Figueiredo, os descaminhos entre decisões políticas e militares que minaram o Gabinete Zacarias, e sobretudo a trajetória de um dos principais pintores do período monárquico brasileiro: Victor Meirelles de Lima.

Uma consideração a ser feita sobre o *Combate* é que trabalhamos nesta pesquisa com a segunda versão da obra, produzida em Paris entre os anos de 1882 e 1883. A primeira versão, levada para a exposição da Filadélfia em 1876, foi irreversivelmente danificada em seu retorno ao Brasil por erros no transporte e acondicionamento da tela.

Segundo Donato Mello Júnior, existe uma fotografia desta primeira versão sobre placa esmaltada que estaria no acervo do Museu Naval no Rio de Janeiro<sup>3</sup>. Há também uma fotografia colada sobre cartão (Anexo 3) pertencente ao acervo da Biblioteca Rio-Grandense com a seguinte dedicatória: “Ao Ilmo. Sr. José de Vasconcellos em sinal de muita amizade, respeito e admiração oferece Victor Meirelles de Lima. Recife, 25 de março de 1874”. Pela data, refere-se à tela de 1872. Observando a foto percebe-se que o quadro de 1883 reproduziu a composição do original. Esta observação também é corroborada por Félix Ferreira ao afirmar que “Reproduzindo o perdido quadro do Combate Naval do Riachuelo, o Sr. Victor Meirelles conservou-lhe a primitiva composição, dando apenas maior desenvolvimento aos personagens e navios, na proporção do aumento que deu a toda a tela, que foi nada menos de dois metros no comprimento e um na altura”<sup>4</sup>. Meirelles manteve a gênese do original.

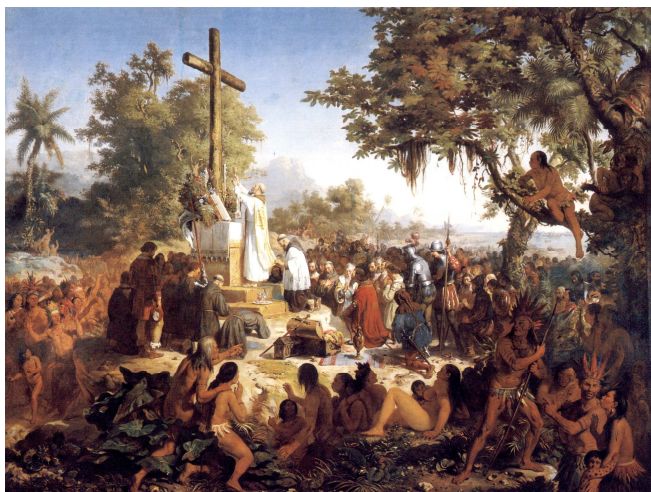
### **Arte e sociedade: a pintura histórica do século XIX.**

Analisar a tela do *Combate* nos remete a uma discussão muito particular sobre a arte brasileira, qual seja, a crescente atenção a respeito da pintura acadêmica no século XIX. Embora seja fato que tal fração da arte brasileira teve ao longo do século XX seus dedicados pesquisadores – nunca é demais salientar nomes como os dos historiadores da arte Quirino Campofiorito, Carlos Rubens, Donato Melo Júnior, Carlos Roberto Maciel Levy, José Roberto Teixeira Leite, Jorge Coli, entre outros – a partir da década de 1980 as pesquisas e discussões a respeito do tema só tem aumentado. Recentemente uma série de novos trabalhos

<sup>3</sup> JÚNIOR, Donato Melo. Temas históricos. In: ROSA, Ângelo Proença. Op. Cit., p.77.

<sup>4</sup> FERREIRA, Félix. **Belas Artes, estudos e apreciações**. Rio de Janeiro: Baldomero Carqueja Fuentes – editor; Pedro Jardim & Gaspar – impressores, 1885. In: LEVY, Carlos Roberto Maciel. Publicação Digital. ArteData, 1998. Disponível em: [www.artedata.com](http://www.artedata.com), s/p.

– incluindo aí um número considerável de pesquisas desenvolvidas no âmbito de programas de pós-graduação, como dissertações e teses – vem aos poucos problematizando questões pouco ou não observadas da arte deste período e redimensionando sua importância no processo de formação cultural do Brasil.



**FIGURA 1: Victor Meirelles de Lima. Primeira Missa no Brasil, França, 1860. Óleo sobre tela, 2,56 x 3,57 m. Acervo: Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ. Fonte: CD ROM Museu Victor Meirelles.**

É fato também que as imagens oficiais produzidas pela Academia Imperial de Belas Artes, em especial a pintura histórica, são parte indissociável do imaginário brasileiro. Os exemplos mais flagrantes de como estas pinturas ainda hoje permeiam a sociedade brasileira e ajudam a contar a nossa história são as telas *Independência ou Morte* (1888) – também conhecida como *O Grito do Ipiranga* – de Pedro Américo de Figueiredo e Melo (1843 – 1905), e

*Primeira Missa no Brasil* (1860), de Victor Meirelles, sobre a qual falaremos em momento oportuno. Em texto de síntese recente, Jorge Coli, a respeito da *Primeira Missa*, atenta para o poder da arte na construção de nossa história:

Meirelles atingiu a convergência rara de formas, intenções e significados que fazem com que um quadro entre poderosamente dentro de uma cultura. Esta imagem do descobrimento dificilmente poderá vir a ser apagada, ou substituída. Ela é a missa no Brasil. São os poderes da arte fabricando a História.<sup>5</sup>

Estas pinturas não foram apenas artefatos que resultaram de um processo histórico específico, foram parte indissociável desse processo e ajudaram a significar a sociedade do século XIX e ainda hoje permeiam a nossa cultura. As problematizações a respeito de nossa história não podem deixar de lado o



**FIGURA 2: Pedro Américo de Figueiredo e Melo. Independência ou Morte. Óleo sobre tela, 4,15 x 7,60 m. Acervo: Museu Paulista, São Paulo, SP. Fonte: [www.pbrasil.files.wordpress.com](http://www.pbrasil.files.wordpress.com).**

<sup>5</sup> COLI, Jorge. **Como estudar a arte do século XIX?** São Paulo: Senac, 2005, p 43.

uso dessas imagens como fontes ou temas de pesquisas.

Quirino Campofiorito, um dos principais estudiosos da arte do século XIX no Brasil, escreveu sobre a importância das transformações sofridas neste século e de sua arte. A esta deu a merecida importância para a compreensão do processo cultural brasileiro dizendo que “O século XIX apresenta à História da Arte no Brasil o sério desafio de ter sido a época decisiva para a formação de nossa cultura nacional (...) tudo o que até o advento republicano pôde condicionar a inteligência brasileira para receber e reassimilar as influências internacionais, aconteceu de fato nesses primeiros cem anos de nossa História independente”<sup>6</sup>.

Na esteira desse período de grandes transformações, a pintura histórica contribuiu para a sedimentação de idéias e valores ao mesmo tempo em que foi o produto dessas transformações. A historiadora Terezinha Sueli Franz, ao tratar da tela *Primeira Missa no Brasil*, escreveu a este propósito que esta obra “é o resultado de uma complexa rede de relações entre as idéias e utopias que se desenvolveram dentro do chamado “Projeto Civilizatório”, presente no imaginário da elite cultural e política do século XIX brasileiro”<sup>7</sup>. Já Rafael Cardoso diz que:

(...) a pintura histórica constituiu, ao longo do século XIX, uma instância privilegiada de representação. Primeiramente, por ser pintura: no Brasil como na Europa moderna, a pintura de cavalete veio a estabelecer-se como a classe das chamadas belas-artes que mais reclamava a atenção de público, críticos e compradores; era o objeto artístico preferido das elites urbanas, que encontravam nela a satisfação das suas aspirações às formas da cultura aristocrática, mas de maneira mais adequada ao seu estilo de vida cada vez menos senhorial.<sup>8</sup>

O número de visitantes às exposições da Academia comprova esta preferência pela pintura histórica. A 25ª *Exposição Geral de 1879*, por exemplo, uma das maiores do período, registrou a presença de 292.286 visitantes<sup>9</sup>. O motivo para este sucesso foi a exposição dos quadros *Batalha dos Guararapes*, de Victor Meirelles, e *Batalha do Avaí*<sup>10</sup>, de Pedro Américo. Some-se a isso o fato de ser a pintura histórica a mais importante na hierarquia da pintura acadêmica, englobando os conhecimentos dos demais gêneros de pintura para a composição de grandes painéis históricos. Dessa forma, podemos afirmar que nossa pesquisa se insere nesta retomada de interesse pela arte do século XIX, bem como se inclui entre os

<sup>6</sup> CAMPOFIORITO, Quirino. **História da pintura brasileira no século XIX**. Rio de Janeiro: Pinakothèque, 1983, p. 13.

<sup>7</sup> FRANZ, Terezinha Sueli. **Victor Meirelles e a construção da identidade brasileira**. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net>. Ver também: FRANZ, Terezinha Sueli. **Educação para uma compreensão crítica da arte**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2003.

<sup>8</sup> CARDOSO, Rafael. **Ressuscitando um Velho Cavalo de Batalha**: Novas Dimensões da Pintura Histórica do Segundo Reinado. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net>.

<sup>9</sup> JÚNIOR. Donato Mello. Temas históricos. In: ROSA, Ângelo Proença. et alli. Op. Cit., p. 87.

<sup>10</sup> Apresentados à página...

trabalhos que consideram esta pintura relevante para a compreensão do processo histórico e cultural brasileiro.

Uma segunda questão que se impõe quando nos propomos a analisar uma obra de arte diz respeito à insistente separação que se costuma fazer entre o artístico e o histórico. Como veremos a seguir uma abordagem de fato produtiva não deve criar esta dicotomia e sim levar em consideração tanto a especificidade do artefato artístico – no caso da pintura histórica – quanto a historicidade da produção deste artefato.

Para a historiadora Isis Pimentel de Castro, esta relação entre os conhecimentos artísticos e históricos ainda acarreta, atualmente, alguns problemas devido ao grau de “autonomização” que estes campos de estudos adquiriram:

O processo de especialização, intensificado no último século, dividiu em disciplinas saberes que até então, não se reconheciam como distintos entre si. (...) A ligação entre pintura histórica e a disciplina Histórica vai além das evidentes pistas que o próprio nome leva a pensar. Não se trata apenas da temática das telas, mas também de uma ligação estreita entre o trabalho do artista e do historiador, ambos engajados na construção de uma memória nacional e no estabelecimento de uma identidade. Como forma de legitimar a autoridade sobre o passado, o historiador e o pintor procuraram marcá-la por meio da investigação científica.<sup>11</sup>

A pintura histórica, da qual nos ocupamos nesta dissertação, não deve ser analisada levando-se em consideração única e exclusivamente elementos estéticos, embora estes também estejam condicionados por processos históricos específicos. As telas históricas da Academia brasileira produzidas no século XIX estavam atreladas a um pensamento historiográfico – representado pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro – com fins políticos e ideológicos postulados pelo regime monárquico do período. Os pintores deste gênero tinham que se preocupar em ser fiéis a muitas das informações sobre o fato representado. Roupas, objetos, topografia, tudo tinha que ser reproduzido com fidelidade baseado em pesquisas do artista e nas informações obtidas na produção historiográfica do período. Não era um simples exercício de imaginação do pintor, mas um intrincado uso dos mais variados conhecimentos entremeados por verossimilhança de objetos e paisagens, ideologias e crenças políticas.

Este problema de “autonomização” apontado pela historiadora é discussão que aparece na obra de muitos autores que se dedicam ao estudo do campo artístico. Para Henri Zerner a história da arte ou “o discurso sobre a arte, está preso, para não dizer que está comprimido,

---

<sup>11</sup> CASTRO, Isis Pimentel de. Os pintores de história: a pintura histórica e sua relação com a cultura histórica oitocentista. In: **Pergaminho**. Revista eletrônica de história da UFPB. Ano 1, nº zero, out/2005, p. 65.



entre a história e a crítica”<sup>12</sup>. Ainda segundo Zerner a história tradicional da arte é uma abordagem empírica e positivista extremamente desconfiada de toda teoria e de qualquer estudo mais aprofundado das obras de arte. Por sua vez a crítica na maioria das vezes se apega ao postulado de que “aquilo que procura definir, iluminar da obra, o que faz com que ela seja obra de arte, escapa ao tempo e, em consequência, à história”<sup>13</sup>.

O curador Ivan Gaskell também discute as limitações que a história da arte possui ao trabalhar com os materiais visuais e nos alerta para outra questão, a de que o historiador não está tão preparado assim para lidar com essa produção. Para Gaskell o historiador está mais bem “equipado” para inserir a produção visual na discussão de sua produção e consumo como atividades sociais, econômicas e políticas<sup>14</sup>. Parafraseando Baxandall que dizia que discutir a arte dentro da história não é mais do que um “gosto especial”, Gaskell afirma que “a recuperação histórica e a avaliação crítica não são inerentemente melhores uma que a outra; na verdade, na medida em que a recuperação histórica é baseada em critérios contingentes, não é nada mais que uma forma especial de avaliação crítica”<sup>15</sup>. Ele sugere que uma vez que a crítica está mais preocupada com as atuais questões culturais e sociais e não com as “verdades” universais e perpétuas da história, estaria menos propensa a interpretar mal os materiais visuais:

Talvez só possamos sempre conhecer a arte do presente, parte da qual é o que sobrevive do passado, proporcionando apenas o acesso mais tênue e incerto àquele passado. O significado do material visual se modifica; as interpretações diferem através dos limites cronológicos e culturais: aqueles que conhecemos só podem ser sempre aqueles que nós próprios geramos.<sup>16</sup>

Gaskell acerta ao afirmar que os historiadores estão mais qualificados para interpretar a produção visual em sua relação social, política e econômica embora erre ao dizer que a história está preocupada com “verdades” universais, atitude que há muito parece ter sido criticada e abandonada.

A preocupação em nossa pesquisa foi a de propor uma interpretação histórica da tela *Combate Naval do Riachuelo* sem deixar de lado as possíveis contribuições que a teoria da arte pode nos proporcionar. Neste sentido escreve Zerner que “Já se afirmou, no entanto, já se demonstrou, seria eu tentado a dizer, que uma reflexão bem fundamentada sobre a arte, uma

<sup>12</sup> ZERNER, Henri. A arte. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. **História: novas abordagens**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976, p. 144.

<sup>13</sup> ZERNER, Henri. Op. Cit., p. 144.

<sup>14</sup> GASKELL, Ivan. História das imagens. In: BURKE, Peter (org.). **A escrita da história: novas perspectivas**. São Paulo: Fundunesp, 1992, p. 269.

<sup>15</sup> Idem. Ibidem., p. 263.

<sup>16</sup> Idem, pp. 263-4.

‘ciência’ da arte teria que ser, ao mesmo tempo, histórica e teórica”<sup>17</sup>. O artefato artístico exige que se leve em consideração muitas variáveis, sejam elas artísticas ou históricas, para uma profícua análise de sua gênese.

### **Arte, história e memória.**

Os problemas encontrados pelos historiadores no uso das imagens bem como a importância da produção iconográfica para a pesquisa histórica foram abordados por Peter Burke em seu livro *Testemunha Ocular: história e imagem*. Nesta obra Burke se mostra especialmente interessado no uso das imagens como fontes históricas. Para o autor o livro foi escrito tanto para encorajar quanto para advertir “usuários em potencial a respeito de possíveis perigos”<sup>18</sup>. Entre esses “possíveis perigos” está o fato de a produção imagética, em sua maioria, não visar obviamente o interesse de futuros pesquisadores; foram elaboradas com finalidades muito específicas e para seu próprio momento histórico. A propósito da pintura adverte o autor que “(...) historiadores, não raramente ignoram essa mensagem a fim de ler as pinturas nas ‘entrelinhas’ e aprender algo que os artistas desconheciam estar ensinando”<sup>19</sup>. Tanto quanto os documentos escritos, a produção visual pode ser ambígua, tendenciosa ou simplesmente confeccionada sem a mínima intenção de comunicar algo à posteridade. Conhecer, pois, uma determinada sociedade em sua especificidade histórica é de suma importância para a compreensão de muitas características da produção imagética correlata.

História, especificidades artísticas e o problemático uso simultâneo desses conhecimentos estão presentes também na obra de Jean-Claude Schmitt sobre a iconografia medieval. Analisando o livro *History And Its Images* (1973) de Francis Haskell, Jean-Claude levantou uma discussão que sempre cercou as imagens, a de que elas possam ser representações mais ou menos fieis da realidade. Não se pode negar que uma pintura, por exemplo, possa ser a imagem de alguma coisa. “Mas a verdadeira questão não está aí, e as próprias imagens conseguem mais de uma vez nos lembrar que sua função é menos representar uma realidade exterior do que construir o real de um modo que lhe é próprio”<sup>20</sup>. Segundo Schmitt, a preocupação deve ser menos a de isolar e ler o conteúdo das imagens do que compreendê-las em sua “totalidade, em sua forma e estrutura, em seu funcionamento e

<sup>17</sup> ZERNER, Henri. Op. Cit., p. 144.

<sup>18</sup> BURKE, Peter. **Testemunha ocular: história e imagem**. São Paulo: Edusc, 2004, p. 11.

<sup>19</sup> Idem. Ibidem., p. 18.

<sup>20</sup> SCHMITT, Jean-Claude. **O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média**. Bauru: Edusc, 2007, p. 27.

suas funções”<sup>21</sup>. Desta forma inserimos a imagem no amplo espectro social bem como damos ao fazer artístico uma autoridade que lhe é própria. Dito de outro modo, uma pintura como a que analisamos nesta dissertação tem parte das soluções de sua composição atrelada a uma função política e às ideologias de seu período e lugar históricos bem como a própria pintura produz significados sociais. Isto significa levar em conta, como disse Jean-Claude “o lugar reservado às imagens no funcionamento das sociedades”<sup>22</sup>.

Com relação à pintura Pierre Francastel é outro teórico da arte a quem recorremos e que defende a especificidade do que ele chama de “pensamento plástico” ao mesmo tempo em que considera o comprometimento da obra com a sociedade e o período em questão. Em outras palavras, se por um lado uma obra de arte deve ser compreendida dentro do processo histórico que a engendrou, por outro é preciso levar em conta a mediação da arte ou a especificidade do pensamento plástico em seu resultado final:

O pensamento plástico não se limita a reutilizar materiais elaborados. Ele é um dos modos pelos quais o homem informa o universo. Por conseguinte, deve necessariamente ser apreendido por uma tomada imediata em atos particulares – que não são nunca autônomos, mas sempre específicos.<sup>23</sup>

O pintor não está livre das contingências de seu contexto, mas tem a possibilidade de intervir, emitir um parecer visual, significar determinado assunto. Por meio do pensamento plástico formula-se um olhar próprio não redutível a outras formas do saber humano: “Mesclando elementos tirados das tradições imaginárias do indivíduo ou da sociedade, o artista utiliza as técnicas para informar uma matéria. Ele cria assim objetos para permitir à sociedade tomar consciência dela mesma e comunicar a outras suas hipóteses”<sup>24</sup>. Neste sentido, mais do que simplesmente “imitar” ou “reproduzir”, o pintor, munido de seu respectivo conhecimento artístico, será mais uma variável a ser levada em consideração para se chegar a uma compreensão satisfatória da pintura analisada. O artista recebe um conjunto de informações e as reorganiza por meio de uma linguagem com regras muito próprias que é o da representação pictórica.

Foi este desafio de considerar articuladamente os acontecimentos relativos à guerra, o contexto político e social de longa data e as especificidades do fazer artístico que enfrentamos na elaboração desta dissertação. O trabalho, obviamente, não foi esgotado e nem era esta a intenção. Há ainda uma série de estudos que podem ser feitos para se ter uma visão mais

<sup>21</sup> SCHMITT, Jean-Claude. Op. Cit., p. 27.

<sup>22</sup> Idem, p. 26.

<sup>23</sup> FRANCASTEL, Pierre. **A realidade figurativa**. São Paulo: Perspectiva, 2. ed., 1993, p. 4.

<sup>24</sup> Idem. Ibidem., p. 16.

acurada sobre o lugar da pintura histórica e de toda a arte do século XIX na formação cultural do período imperial brasileiro.

Em cada capítulo deste trabalho procuramos analisar as intrincadas relações políticas, sociais e ideológicas dos agentes sociais que consideramos essenciais para se compreender a produção artística de Victor Meirelles e, em especial, do quadro *Combate Naval do Riachuelo*, representação pictórica mais importante sobre o combate naval que ainda hoje é considerado pela Marinha brasileira como o mais célebre de sua história.

## **Os Capítulos.**

No primeiro capítulo abordamos algumas das principais características da Guerra do Paraguai dando ênfase ao fato de ser uma guerra muito distinta de outras ocorridas anteriormente na América do Sul. A maneira como a elite brasileira se posicionou ideologicamente diante do inimigo é outra questão deste capítulo. Neste caso destacamos o ideal de civilização que serviu para legitimar os propósitos da monarquia brasileira e por extensão de seus aliados da Tríplice Aliança. Em seguida explicitamos as características dos principais combates navais da guerra, o Combate do Riachuelo e a Passagem de Humaitá, e principalmente os discursos de oficiais e ministros da Marinha que valorizaram a importância destes combates bem como da participação da Esquadra, escudados em uma tradição corporativa que enxergava a Marinha Imperial como detentora de um passado de glórias e de significativa importância para a soberania do país. Por esse prisma destacamos a atuação do ministro Affonso Celso de Assis Figueiredo que, partícipe do conturbado Gabinete Zacarias, tornou oportuno este período para com veemência defender a corporação que dirigia à época. E entre suas ações destacou-se a encomenda dos quadros ao pintor Victor Meirelles. Os relatórios do Ministério da Marinha, as memórias do oficial da Marinha, Euzébio José Antunes, o parecer do Almirante Barroso sobre o Riachuelo e as observações de Joaquim Nabuco sobre o conflito foram as principais fontes para este capítulo.

No segundo capítulo analisamos a rígida formação do pintor Victor Meirelles de Lima em sua relação com a Academia Imperial de Belas Artes e de seu comprometimento como artista a serviço da monarquia. Em um primeiro momento explicitamos as características da Academia dando ênfase à dificultosa tarefa de acomodar uma instituição oficial de características únicas em meio a uma sociedade escravista e que pouco podia absorver da produção artística desta escola. Em seguida analisamos a importância do desenho para a Academia bem como sua influência na obra de Meirelles que teve no seu domínio uma das

principais características de sua pintura. Analisamos a seguir o artista acadêmico como um artista-artesão que devia seguir sua rígida formação e produzir segundo o gosto do mecenas, produzindo uma obra que não podia seguir regras pessoais de criação, tendo que se sujeitar aos poucos interessados neste tipo de arte. Demonstramos também que apesar desses ditames da Academia e de um mecenato oficial, Meirelles aceitou, ensinou e defendeu a arte acadêmica. Os relatórios do Ministério do Império e da Academia Imperial de Belas Artes, o relatório do *Panorama* de Meirelles e seus artigos na imprensa foram as fontes consultadas para neste capítulo.

No terceiro capítulo analisamos mais detidamente a tela do *Combate Naval do Riachuelo*. Partindo da observação do quadro retomamos com mais detalhes a discussão sobre o ideal de civilização que permeou a retórica monárquica brasileira em relação aos demais países sul-americanos e como padrão interno de desenvolvimento artístico e técnico. Tanto este conceito quanto o discurso dos oficiais da Marinha sobre seu passado corporativo são retomados e analisados à luz do conceito de Representações Sociais. Sempre se ancorando na abordagem histórica sobre este quadro e analisando-o como uma das fontes de sua própria gênese, levou-se em conta na medida do possível, as discussões artísticas levantadas nesta introdução. As fontes consultadas para os capítulos anteriores foram também utilizadas neste capítulo que contou ainda com as *Instruções* para os pensionistas da Academia e com outros quadros que em certa medida serviram de referência para que Meirelles elaborasse seu *Combate*.

A intenção, é claro, não foi esgotar o debate sobre esta tela, mas propor o uso dessa obra de arte, que é o tema dessa dissertação, como fonte histórica e levantar algumas questões que possam explicar os motivos de sua produção em um momento tão conturbado na relação da monarquia brasileira com as repúblicas sul-americanas, agravado pela delicada situação política interna.

## 1 ESTADO MONÁRQUICO E MARINHA: CONSERVADORISMO E GUERRA.

A eclosão da Guerra do Paraguai, inédita até então em suas dimensões e características, não exigiu apenas a elaboração de táticas militares e acordos políticos por parte das elites brasileiras em uma já histórica e conflituosa relação com os países do Prata. Internamente todo um senso ideológico voltado para a consolidação do Estado monárquico tinha que ser reafirmado visto que o conflito ampliava os espaços para críticas a muitos dos alicerces deste Estado incluído o próprio regime monárquico (exceção em meio às demais repúblicas sul-americanas), à base escravista de sua economia, e o limitado aparato militar. Desde o início de sua trajetória independente as elites políticas e econômicas brasileiras optaram por acordos conservadores:

Caracterizou-se aqui uma trajetória social nitidamente conservadora em que o país, ao emergir para a vida independente não só manteve como reiterou vários traços principais de seu passado colonial, reelaborados embora pela nova inserção internacional e pela situação de Estado soberano: a grande propriedade agrária exportadora, explorada pelo trabalho escravo, cujos interesses mantiveram a direção do processo de independência. Foi também a única nação da América (com exceção da efêmera experiência do México) a adotar a forma monárquica de governo, implantando na América um ramo da dinastia de Bragança. (...).<sup>25</sup>

Outro dado importante sobre estas elites é que se caracterizaram, na primeira metade do século XIX, por certa homogeneidade em sua formação. Para Murilo de Carvalho a elite daqui, em especial a da primeira metade do século XIX teve treinamento em Coimbra, especialmente na formação jurídica: “Essa transposição de um grupo dirigente teve talvez maior importância que a transposição da própria Corte portuguesa e foi fenômeno único na América”<sup>26</sup>. Para o autor, esta educação específica foi sem dúvida uma ferramenta poderosa na consolidação ideológica, política e territorial da ex-colônia ao formar um grupo que, se não era totalmente coeso, pelo menos não ameaçava a integridade do Império. Também a ocupação era uma forma de homogeneizar esse grupo. Levando-se em conta que quase toda a elite política tinha formação superior chega-se a dedução de que apenas 0,3 da população

---

<sup>25</sup> COSTA, Wilma Peres. **A espada de Dâmocles: o exército, a guerra do Paraguai e a crise do império**. São Paulo: Hucitec, 1996, pp. 34-5.

<sup>26</sup> Ainda segundo o autor, a educação em Coimbra foi aos poucos sendo deixada de lado depois da chegada da Corte portuguesa em 1808. A elite política brasileira seria especialmente atendida com a instalação das faculdades de direito que começaram a funcionar em 1828 na cidade de São Paulo e Olinda (transferida em 1854 para Recife). O acesso a estas instituições de ensino dava a elite uma característica ainda mais distanciada da realidade nacional, mergulhada no escravismo e no analfabetismo. Ver: CARVALHO, José Murilo de. **A construção da ordem: a elite política imperial – Teatro de sombras: a política imperial**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2. ed., 1996, pp. 209-10, p. 33.



ativa ou 0,1 da população total tinha condições de ocupar cargos de importância no Império<sup>27</sup>. Somada a uma certa estabilidade da política imperial estes fatores permitiam a “construção de longas carreiras políticas”<sup>28</sup>.

Entremeando o pensamento desta elite política e mesmo intelectual comprometida com as instituições monárquicas estava o ideal de civilização. Não foram poucas as vezes em que membros do governo justificaram suas certezas em nome do “civilizado”. Neste sentido é necessário levar em conta que, se por um lado havia a crença de que o progresso nas mais variadas produções da arte e da “indústria” era característica de um país civilizado, por outro este ideal imbricava-se a questões de Estado tais como a integridade territorial e política e a manutenção das fronteiras, assunto sempre delicado na região do Prata.

Igualmente elitista em sua formação e também detentora de um discurso muito próprio, era o oficialato da Marinha, que se empenhou em defender o que achava legítimo e, se a guerra desvelou limitações, também foi oportuna para seus oficiais e ministros defenderem a importância da Armada como força necessária para a soberania do Império. Fundamentados na crença da sua importância bem como em um senso de corporação e nobreza, oficiais da Marinha e ministros não apenas relataram sobre as ações da Armada na Guerra do Paraguai, mas as agregaram a uma tradicional memória de um consagrado passado do grupo que remontava aos tempos da marinha portuguesa e destacava as ações na defesa da monarquia brasileira a partir de 1822. As vitórias navais também serviram como defesa contra as severas críticas por suposta inação durante o conflito. Neste caso destacou-se o ministro Affonso Celso de Assis Figueiredo, que ocupou este ministério entre os anos de 1866 e 1868 durante o Gabinete Zacarias, por sinal o mais conturbado do período monárquico.

Neste capítulo demonstramos que ao lidar com a guerra, tanto o Estado monárquico brasileiro quanto os oficiais da Marinha estavam alicerçados no que talvez para eles fossem seus mais caros ideais. O primeiro tendo que fortalecer sua legitimidade frente às repúblicas sul-americanas, o segundo apegado a seu passado de vitórias e respeito. E como veremos no último capítulo estes valores se impõe na obra de Meirelles sobre a jornada do Riachuelo. Mais do que documentar a obra celebra o feito e homenageia seus “heróis”.

---

<sup>27</sup> CARVALHO, José Murilo de. Op. Cit., p. 85.

<sup>28</sup> Segundo Murilo de Carvalho a maior parte da elite era recrutada entre pessoas vinculadas à propriedade da terra, do comércio e da mineração.

## 1.1 TENSÕES NO PRATA: UMA MONARQUIA ENTRE REPÚBLICAS.

Nos momentos conflituosos em torno da questão do Prata à monarquia brasileira pesava não apenas a manutenção de uma pretensa territorialidade mas a defesa do próprio Império do Brasil ameaçado pelas idéias republicanas adotadas pelas ex-colônias espanholas na América do Sul. Território, soberania, defesa de uma dada forma de governar e a região do Prata, como veremos neste tópico, foram questões que se imbricaram por longo tempo.

As discussões referentes a esta porção de terra ao sul do continente conhecida como região do Prata, passou a figurar mais incisivamente nas pretensões da expansão ultramarina portuguesa a partir do fim da União Ibérica (1580 – 1640). Durante este período partes das possessões portuguesas na África e na América foram invadidas pelos holandeses exigindo ainda durante a União a instalação de instituições político-administrativas com o propósito de ter maior domínio e controle sobre as terras na América. Na restauração portuguesa o processo de expansão ganhou ainda mais força nos territórios do Atlântico Sul junto a medidas que pudessem viabilizar a retomada de controle sobre o todo do império ultramarino português. Medida importante neste sentido, por exemplo, foi a criação do Conselho Ultramarino em 1642, reeditando em novo estilo o Conselho das Índias e das Conquistas Ultramarinas (1604). O Conselho era responsável por administrar todos os negócios referentes aos Estados do Brasil, Índia, Guiné, ilhas de São Tomé e Cabo Verde e demais territórios da África vinculados à Portugal.<sup>29</sup>

As muitas medidas adotadas trouxeram para os vários territórios portugueses uma dada forma de governar e administrar tipicamente de Antigo Regime. Fazia parte deste processo a atribuição de ofícios e cargos civis, militares e eclesiásticos bem como a concessão de privilégios comerciais a indivíduos e grupos associados ao processo de expansão. Essas concessões acabaram criando uma rede de poder e hierarquias que, se estendendo do reino, dinamizava e ampliava os propósitos portugueses em seus territórios mais distantes. “Materializava-se, assim uma dada noção de pacto e de soberania (...), caracterizada por valores e práticas tipicamente de Antigo Regime, ou, dito de outra forma, por uma economia política de privilégios”<sup>30</sup>. E ao Brasil coube espaço destacado dentro do complexo Atlântico como se depreende de sua elevação à condição de “Principado” em carta régia de 26 de

---

<sup>29</sup> GOUVÊA, Maria de Fátima Silva. Poder político e administração na formação do complexo atlântico português (1645 – 1808). In: BICALHO, Maria Fernanda; FRAGOSO, João; GOUVÊA, Maria de Fátima Silva (Orgs.). **O Antigo Regime nos trópicos: a dinâmica imperial portuguesa (séculos XVI – XVIII)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001, pp. 289-92.

<sup>30</sup> Idem. Ibidem., p. 288.

outubro de 1645. Medida que buscava principalmente aproximar o Brasil do soberano português, ausente fisicamente, mas formulando meios que criavam elos entre o rei e seus vassallos do Atlântico Sul. Importância que só cresceu no correr dos séculos XVII e XVIII em comparação aos demais territórios ultramarinos portugueses<sup>31</sup>. Neste processo de expansão e domínio de Portugal sobre as terras sul-americanas os problemas das fronteiras com as possessões espanholas foram constantes e ganharam dimensões belicosas a partir do momento em que os portugueses instalaram a Nova Colônia do Santíssimo Sacramento em 1680 na margem esquerda do Rio da Prata. Junto a esta as terras do oeste (Mato Grosso) e do norte, no trecho entre o Amazonas e o Oiapoc, também eram divisas a serem estabelecidas.

No norte o problema maior era com os franceses de Caiena, que reiteradas vezes tentaram se apossar da chamada Costa do Cabo do Norte. Os espanhóis até se mostraram interessados na região, no entanto, as dificuldades de acesso e a pobreza de materiais preciosos foram desestimulando esta inicial atenção. Entre acordos e desacordos com os franceses o assunto se arrastou até meados do século XIX<sup>32</sup>.

No oeste e principalmente no sul os problemas eram mais sérios pois a Colônia de Sacramento era caminho para o contrabando da prata peruana realizado por portugueses e ingleses e também uma espécie de moeda de troca de Portugal nas questões européias já que como se percebe a Inglaterra, a quem Portugal se aliara, saía ganhado com este ponto estratégico no Prata<sup>33</sup>. Os tratados de Utrecht (1715), Madri (1750) e Santo Ildefonso (1777) foram as principais tentativas de dirimir a contenda entre espanhóis e portugueses. Tentativas porem frustradas pela instabilidade política nas nações ibéricas, e que eram agravadas pela interferência e o conflito entre ingleses e franceses. A mútua desconfiança entre Portugal e Espanha também impediram a demarcação de fato do que fora proposto nestes tratados<sup>34</sup>.

É cercado de todas estas questões que em 1808 a família real portuguesa desembarcou em suas possessões na América. Apesar de estar trazendo consigo velhos problemas e antigas formas de administrar, a permanência de D. João VI iria se inserir em um novo contexto na região, qual seja, o fim das colônias espanholas e portuguesas na América que entre outras coisas resultaram, por um lado, no surgimento de regimes republicanos nas ex-colônias espanholas e, por outro, na manutenção da monarquia na ex-colônia portuguesa. Manter o regime monárquico a partir de 1822 seria fazê-lo tendo que evitar que idéias republicanas

---

<sup>31</sup> GOUVÊA, Maria de Fátima Silva. Op. Cit., p. 294.

<sup>32</sup> REIS, Arthur César Ferreira. Os tratados de limites. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de (org). **História geral da civilização brasileira**. Tomo I. Vol. 1, 4ª ed., São Paulo: Difel, 1985, pp. 365-79.

<sup>33</sup> Idem. Ibidem. Ver também: COSTA, Wilma Peres. Op. Cit., pp. 78-9.

<sup>34</sup> Idem.

intervissem nas questões internas. Tarefa que se mostrou complicada visto que a belicosidade nas novas repúblicas e as indefinidas questões de fronteiras propiciavam pontos de contato entre regimes distintos.

A partir de 1822, a ruptura com Portugal, embora de início não tenha significado de fato a consolidação do Estado e muito menos de uma nação, trouxe a possibilidade de viabilização de um corpo político próprio<sup>35</sup>. Mesmo assim, persistiram decisões conservadoras para tal processo. Optando-se por soluções mais conservadoras, manteve-se e até mesmo se reiterou algumas características coloniais. O Brasil entrava para a vida independente sob a égide de uma monarquia escravista em meio a repúblicas não escravistas. Esta solução se foi um dos alicerces do não desmantelamento do grande território da ex-colônia portuguesa (ao aglutinar sobre um mesmo interesse – a manutenção da escravidão – grupos espalhados pelo vasto território), também acarretou problemas para o poder central. No que se refere ao estabelecimento do monopólio da força, por exemplo, não havia o necessário apoio das elites regionais para tal atribuição. A independência do Brasil, muito distinta dos processos de seus vizinhos pode ser caracterizada com uma “revolução conservadora”<sup>36</sup>.

Neste período turbulento em que as ex-colônia ibéricas assumiam novas posturas no Prata, delimitar e manter os domínios territoriais equivalia a lutar pela manutenção do próprio Estado. Uma carta publicada no *Diário do Governo* em 11 de fevereiro de 1823, por um leitor que se intitulava o “observador constitucional” reclamava que as “Cortes de Lisboa” e seus correspondentes, “ciosos da grandeza do Brasil” e em sua “sabedoria e liberalismo” diziam que o Rio da Prata não deveria ser mais a fronteira natural do Brasil. Segundo o mesmo leitor, o Império ficaria assim exposto e vulnerável, pois “diferentes Estados Americanos do Sul ainda se acham em armas, e não gozam de uma forma de governo tranqüila, e estável”. Desta forma a construção do Estado se inseria em uma conjuntura mais ampla na medida em que dependia também do republicanismo na região<sup>37</sup>.

Além da manutenção do Estado, a idéia de nacional também passava a entrar com mais força após 1822. Na Guerra da Cisplatina (1825 – 1828), que se mostrou desastrosa para D. Pedro I, o próprio imperador, em texto publicado no *Diário Fluminense* de 24 de maio de 1825, clamava a ajuda de seus súditos em nome do Império: “Esquadrão de Minas, Batalhão

---

<sup>35</sup> PIMENTA, João Paulo Garrido, **Estado e nação no fim dos impérios ibéricos no prata (1808-1828)**. 2. ed., São Paulo: Hucitec, 2006, p. 186.

<sup>36</sup> COSTA, Wilma Peres. Op. Cit., p. 34; PIMENTA, João Paulo Garrido. Op. Cit., p. 196. Este processo de conservação foi facilitado por aquela homogeneidade da elite política que vimos na introdução deste capítulo.

<sup>37</sup> João Paulo Garrido. Op. Cit., p. 195.

do Imperador, Batalhão de Granadeiros, primeira, e quarta divisão das Brigadas de Artilharia Montada; acha-se ameaçada em Montevidéu a integridade do Império, é nossa obrigação sustentarmos-la; eia pois camaradas marchemos”<sup>38</sup>. Conclamava-se em nome de uma nacionalidade e de velhas fronteiras e reiterava-se a idéia de Império.

A partir da definitiva instalação da República do Uruguai a política do monarquia brasileira se esforçou tanto para evitar que convulsões mais sérias acontecessem no Rio Grande do Sul provocadas pela “caudilhagem” do Estado vizinho, quanto evitar que as Províncias Unidas anexassem o recém criado Uruguai, acreditando que aquela quisesse reaver os territórios que outrora foram do Vice-Reino. Na defesa de seus interesses na região sul-americana: a monarquia, a escravidão, e a unidade nacional, herdados do Antigo Regime português, a política externa brasileira não terá a tão sonhada “tranquilidade”:

Entre a letra e a prática do tratado de 1828 se debaterá a política externa do Império até a Guerra do Paraguai. Seu princípio sagrado: o veto à reconstituição do Vice-Reino do Rio da Prata erigia a Argentina como inimigo potencial principal, mas se desdobrava a qualquer esforço no sentido de criação de um Estado que unificasse as regiões ribeirinhas do Prata, como o “Grande Uruguai” de Rivera ou o “Grande Paraguai de López.”<sup>39</sup>

O Uruguai viu-se em permanente protetorado tanto do Brasil quanto das Províncias Unidas, e a eles recorria quando os belicosos partidos uruguaios (colorados e blancos) entravam em confronto. A situação interna das Províncias Unidas também não ajudava na questão, já que viviam em constante conflito entre unitários e federalistas o que resultou, após 1852, na cisão que criou a Confederação Argentina e o Estado de Buenos-Aires, situação que se prolongou até 1862 quando Bartolomé Mitre as unificou<sup>40</sup>.

O Conflito de 1851-2 foi resultante da intersecção desses desacordos internos e a política externa de Uruguai, Brasil e as Províncias Unidas na região do Prata. De um lado estava o Brasil, aliado a algumas cidades do que seria a futura Confederação e ao governo do Uruguai (colorado), sitiado em Montevidéu; do outro o argentino Juan Manuel Rosas e o uruguaio Manuel Oribe (do partido blanco). Outra questão que agravava este conflito era a reclamação dos estancieiros gaúchos que alegavam que Oribe dificultava o contrabando de gado para o Rio Grande do Sul. Estes mesmos estancieiros invadiam o território uruguaio em busca de gado e escravos fugidos, complicando ainda mais as questões de fronteiras. Suas reclamações também estiveram entre os motivos alegados pelo governo brasileiro quando da

<sup>38</sup> João Paulo Garrido. Op. Cit., p. 232.

<sup>39</sup> COSTA, Wilma Peres. Op. Cit., p. 90.

<sup>40</sup> Idem, p. 91.

intervenção do Uruguai em 1864 às vésperas da guerra contra o Paraguai<sup>41</sup>. Vencidos os rivais de mais este confronto armado, permaneceu, porém, a preocupação com o Uruguai. A belicosidade de seus partidos rivais não deixava de chamar a atenção da política brasileira, bem como a situação dos gaúchos em território vizinho, ameaçados pelas lutas internas uruguaias.

Entre o fim do conflito de 1851-2 e até 1863 firmou-se um período no qual o Brasil, tanto interna quanto externamente, foi guiado pela política do Partido Conservador. Processo esse que já vinha se desenrolando desde a última revolução Liberal (a Praieira em 1848), propiciando de maneira inquestionável a ascensão do grupo saquarema e fornecendo as condições para políticas de fortalecimento de uma ordem estatal centralizada. O combate ao tráfico ilegal de escravos, a promulgação da Lei de Terras (1850), a reforma da Guarda Nacional e medidas para melhorar as forças de linha foram características desse processo de concentração de poder e fortalecimento da monarquia. Também foi um período no qual se esmaeceram as diferenças doutrinárias entre Liberais e Conservadores viabilizando políticas mais generosas com os adversários políticos – Conciliação – cujo exemplo mais bem sucedido foi o do Gabinete Paraná (Setembro de 1853 a setembro de 1856)<sup>42</sup>.

No plano externo a política dos Conservadores foi marcada pela busca da hegemonia na região platina. O principal artífice dessa política externa no período foi Paulino José Soares de Souza (1807 – 1866), o Visconde do Uruguai. Entre os principais executores dos planos previstos para a região estavam Honório Hermeto Carneiro Leão (1801 – 1856) – marquês de Paraná – José Antonio Pimenta Bueno (1803 – 1858) - marquês de São Vicente – e José Maria da Silva Paranhos (1819 – 1880) – visconde do Rio Branco<sup>43</sup>. Essa política externa se caracterizava de maneira geral pelo reiterado interesse de veto à unificação dos territórios que haviam pertencido ao Vice-Reino do Rio da Prata o que, na prática, foi materializado pelo apoio brasileiro à independência do Uruguai e Paraguai.

Os acordos estabelecidos entre Brasil e Montevideu nas pessoas de Honório Carneiro Hermeto Leão e André Lamas – outubro de 1851 – durante o cerco desta cidade pelas forças de Oribe, expressaram a preocupação e direção da política externa brasileira para com essa região nos anos seguintes. Estabelecia entre outras coisas os limites com base no *Uti-possidetis* e não nos tratados luso-hispânicos, direitos privilegiados de navegação nos rios

---

<sup>41</sup> DORATIOTO, Francisco Fernando Monteoliva. **Maldita guerra**: nova história da Guerra do Paraguai. São Paulo: Companhia das Letras, 2002; TORAL, André. **Imagens em desordem**: a iconografia da guerra do Paraguai. São Paulo: Humanitas, 2002.

<sup>42</sup> COSTA, Wilma Peres. Op. Cit., p. 111.

<sup>43</sup> Idem, p. 112.



comuns, livre trânsito para o gado brasileiro, extradição de escravos fugidos para esta República, prestação de apoio do Império à manutenção dos governos legais estabelecidos no Uruguai. Neste caso o Império se valeria de forças de terra e mar caso fosse solicitado pelo Uruguai. O artigo sétimo dos acordos expressava claramente que sob nenhum pretexto o governo imperial poderia negar apoio à República uruguaia caso houvesse qualquer movimento armado contra sua existência ou na deposição de seus presidentes por meios inconstitucionais<sup>44</sup>.

Mesmo se comprometendo com o uso da força caso fosse necessário, a intenção era usar o menos possível este recurso, o que muitas vezes era encarado com revolta pelos líderes belicosos uruguaios. Exemplo foi a negação ao pedido de intervenção solicitada pelo líder blanco Giró (no governo desde 1852) em 1853 para enfrentar os colorados comandados por Rivera, Lavalleja e Flores. Giró acabou deposto e a responsabilidade por sua queda foi imputada ao Brasil. A esse respeito, em ofício de 1854, escreveu o ministro Limpo de Abreu:

O estabelecimento da autoridade do Sr. Giró não seria possível sem que o Brasil levasse a guerra ao território da República Oriental. Não é por meio da guerra que o tratado da aliança quer que se firme a paz e se fortifiquem os hábitos constitucionais na República Oriental. Uma política semelhante, além de absurda, já tinha sido condenada pela guerra de nove anos que acabou com a tirania do general Oribe e deu esplêndido triunfo à causa da liberdade e da civilização que se pelejava dentro dos muros da heróica cidade de Montevidéu.<sup>45</sup>

A constante belicosidade dos partidos uruguaios inviabilizou a intenção brasileira de garantir governos constitucionais naquele país. Esta política externa ficaria mais difícil ainda de se sustentar quando, a partir de 1862, a vida política interna do Brasil ficou a cargo da Liga Progressista, sobre a qual falaremos mais adiante. Também a partir de 1862, com Solano Lopez assumindo o governo paraguaio, acrescentava-se outra variável importante nas relações do Prata. Lopez passou a exigir maior participação nos rumos da região como que criando uma “terceira via” de negociações para a instável região. Nem Brasil e nem a unificada Argentina (1862), aceitaram esta exigência paraguaia, vista como intromissão na histórica medição de forças entre Brasil e a agora Argentina.

No conflituoso Uruguai chocaram-se os muitos interesses a respeito da região do Prata iniciando a maior guerra sul-americana. O governo brasileiro defendeu nesta contenda sua legitimidade como monarquia, as pretensas fronteiras herdadas do antigo império português e também, como veremos a seguir, atribuía-se a condição de nação civilizada no conflito e que pelas circunstâncias, foi estendida a seus aliados.

---

<sup>44</sup> COSTA, Wilma Peres. Op. Cit., pp. 121-2.

<sup>45</sup> Idem, p. 123.

## 1.2 GUERRA DO PARAGUAI: “A CAUSA ALIADA É A CAUSA DA JUSTIÇA, DA LIBERDADE, DA CIVILIZAÇÃO”.

Como vimos anteriormente, cada nova nação surgida na região do Prata em princípios do século XIX buscou estabelecer as condições externas que lhe fossem favoráveis diante de seus vizinhos. Estas relações geraram escaramuças diplomáticas, conflitos e intervenções como as do Brasil em território uruguaio. A guerra com o Paraguai “foi, na verdade, resultado do processo de construção dos Estados nacionais na região do Prata e, ao mesmo tempo, marco nas suas consolidações”<sup>46</sup>. Neste caso, José Murilo de Carvalho abre um parêntese, afirmando que para Argentina, Paraguai e Uruguai, a guerra foi de fato um marco nesse processo, mas, não seria esse o caso do Brasil. Para ele o Império já era um Estado-nacional consolidado em 1865. Sua política intervencionista havia começado no final da década de 1840, na época em que os conservadores tinham conquistado a sua hegemonia interna e sentiram-se confiantes nas investidas externas. Foi neste momento que se definiu a política de conter o avanço argentino por meio da independência do Uruguai e Paraguai<sup>47</sup>. Ainda segundo Doratioto:

No Uruguai, cruzavam-se os interesses dos governos argentino, brasileiro e paraguaio. Perante a tentativa de Montevideu de estabelecer uma aliança com Assunção, o presidente Mitre (Argentina) reagiu e buscou compor-se com o Brasil. Favoreciam esse projeto a convergência ideológica dos governos argentino e brasileiro, exercido por liberais, e a existência, pela primeira vez, de interesses concretos comuns, pois ambos não viam com bons olhos os blancos e tinham questões de fronteiras a tratar com o Paraguai. Mitre planejava acabar com a bipolarização histórica Buenos Aires – Rio de Janeiro, substituindo-o por um eixo de cooperação. Solano López, por sua vez, ambicionava introduzir seu país como mais um pólo regional e constituir assim, um equilíbrio triangular de forças.<sup>48</sup>

Em outras palavras, que não se distanciam das afirmações anteriores, Wilma Peres Costa argumenta que a guerra foi a resultante do reiterado intervencionismo brasileiro no Uruguai somado a novos condicionantes introduzidos na região do Prata a partir da guerra contra Oribe e Rosas, principalmente a emergência de um projeto de afirmação nacional do Paraguai que se negou a integrar-se à Confederação (Argentina) e impôs ao Brasil dificuldades à navegabilidade dos rios comuns na região, bem como discordou de ambos ao tratar dos territórios que haviam sido ocupados pelos jesuítas no período colonial<sup>49</sup>.

<sup>46</sup> DORATIOTO, Francisco Fernando Monteoliva. Op. Cit., p. 23.

<sup>47</sup> CARVALHO, José Murilo de. **Forças armadas e política no Brasil**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005, p. 189.

<sup>48</sup> DORATIOTO, Francisco Fernando Monteoliva. Op. Cit., pp. 473-4.

<sup>49</sup> COSTA, Wilma Peres. Op. Cit., p. 146.

Fato é que Solano López, cumprindo uma ameaça feita em nota de 30 de agosto de 1864, apreendeu o vapor brasileiro Marquês de Olinda em 12 de novembro e em 28 de dezembro com o envio de tropas paraguaias que tomaram o forte de Coimbra em Mato Grosso, iniciou a guerra que se estendeu até março de 1870 com a morte de López em Cerro Corá.

A Guerra do Paraguai alterou ou colocou em xeque características importantes na organização social, política e econômica dos países envolvidos, possuindo, pois, uma impressionante complexidade. No caso brasileiro, o descompasso entre as decisões políticas e militares foi um dos reveses sofridos pelo Império, sobre o que trataremos melhor quando falarmos das ações do ministro da Marinha, Affonso Celso de Assis Figueiredo. Em relação as Forças Armadas brasileiras, ficou evidente que estas não dispunham das condições ideais para enfrentar uma guerra de tais dimensões. E isto não só por causa da histórica incapacidade do Império em recrutar e manter corpos militares bem treinados e em números exigidos pelos ministros da Marinha e da Guerra. Mas principalmente, pelo conflito apresentar-se como algo novo se comparado aos confrontos anteriores:

Quando afirmamos, portanto, que a queda de Rosas encerra o ‘ciclo gaúcho’ da Questão Platina, queremos caracterizar um período em que os riscos militares vividos pelo Estado Imperial, a despeito das dificuldades estruturais em desenvolver o monopólio da violência, ficavam ocultos sob a ação da milícia rio-grandense, força que revelava grande eficiência quando enfrentava, como enfrentou até então, adversários do mesmo tipo: forças milicianas e caudilhescas. Os recursos superiores do Império, a coordenação das tropas de linha e o apoio da marinha de guerra foram suficientes para determinar um balanço favorável às forças imperiais. O divisor de águas, entretanto, só emergiu mais de uma década depois, quando o Paraguai colocou pela primeira vez no cenário platino um exército nacional moderno, tanto no sentido da conscrição universal de seus efetivos, como no da disciplina e coesão em torno de seus chefes, inviabilizando a tática, até então comum nas guerras caudilhescas, de provocar divisões no campo adversário aliando-se a uma das facções em perpétuo litígio.<sup>50</sup>

Desta forma a guerra da Tríplice Aliança foi um novo marco no histórico da Questão Platina, ao exigir das forças aliadas uma organização que fugia aos modos tradicionais, inclusive a união de antigos adversários como o Brasil e a recém unificada Argentina<sup>51</sup>. Exemplo desta diferença foi a pouca resistência que as tropas de López tiveram ao ingressarem no Brasil, primeiro por Mato Grosso, depois pelo Rio Grande do Sul. A primeira província recebeu duas expedições invasoras; uma fluvial, composta por 4200 homens que chegaram ao forte de Coimbra na noite de 26 de dezembro de 1864 e o tomaram em definitivo no dia 28. A expedição terrestre contava com cerca de 3500 homens com destino inicial a

<sup>50</sup> COSTA, Wilma Peres. Op. Cit., p. 145.

<sup>51</sup> Idem, p. 145.

Miranda e Coxim<sup>52</sup>. O Rio Grande do Sul foi atacado pelos homens do coronel Estigarribia, em número aproximado de 12000 que desembarcaram nas proximidades de São Borja em 10 de junho de 1865<sup>53</sup>. Isoladamente as forças alocadas em Mato Grosso e no Rio Grande do Sul não foram suficientes frente a um exército maior e mais moderno.

Nos relatórios sobre as Armas brasileiras sobraram reclamações a respeito das deficiências e a impossibilidade, no princípio da guerra, de responder com a mesma eficiência do contingente bélico paraguaio. O ministro da Guerra, José Egydio Gordilho de Barbuda, no relatório referente ao ano de 1864 reclamou que:

Bem pouca tropa tínhamos nós em pontos fronteiros assaz importantes, e quando o dever indeclinável de nos fazermos respeitar do vizinho turbulento, obrigou-se a recorrer á ultima razão das nações ofendidas, vós sois testemunhas das dificuldades que se encontraram em fazer convergir para um ponto batalhões espalhados pelas províncias, e nestas mesmas subdivididos em longínquos destacamentos pelo interior, de modo que ainda hoje vem chegando à corte contingentes de corpos, que marcharão incompletos para o teatro da guerra.<sup>54</sup>

Para enfrentar um inimigo de formação mais coesa e monolítica, o Brasil contava com um contingente diminuto e disperso pelo vasto território. Somado a isto estava o despreparo de todo este pessoal, como fica evidente do relatório do ministro da Marinha, Affonso Celso de Assis Figueiredo, para o ano de 1866:

Admitindo mesmo a hipótese, que julgo improvável, de que os resultados dos incessantes bombardeamentos não correspondem de um modo efetivo á intenção de hostilizar e prejudicar o inimigo, todavia, restam vantagens firmadas na experiência, em abono do procedimento da Esquadra. Os exercícios de fogo tem sido fecundos em lições úteis para os nossos artilheiros que ficam assim conhecendo a principal arma dos combates, ao passo que as evoluções da esquadra concorrem para bem apreciar as condições estratégicas do rio.<sup>55</sup>

Neste trecho, o ministro da Marinha falava dos bombardeios à fortaleza de Curupaiti, reduto que por sinal se tornou o maior revés militar dos aliados, ocorrido em 1866. Mesmo levando em consideração que alguns pontos bombardeados estavam em lugares de pouca visibilidade, percebe-se que a ineficiência se deve também ao pouco conhecimento sobre as armas utilizadas. O front se tornou batismo de fogo para muitos e serviu como lugar privilegiado para o treinamento desses militares.

<sup>52</sup> DORATIOTO, Francisco Fernando Monteoliva. Op. Cit., p. 100.

<sup>53</sup> Idem, pp. 170-1.

<sup>54</sup> BARBUDA, José Egydio Gordilho de. **Relatório do ano de 1864 apresentado a Assembléia Geral Legislativa na 3ª sessão da 12ª legislatura**. Rio de Janeiro: Tipografia Universal de Laemmert, 1865, p. 2.

<sup>55</sup> FIGUEIREDO, Affonso Celso de Assis. **Relatório do ano de 1866 apresentado a Assembléia Geral Legislativa na 1ª sessão de 13ª legislatura**. Rio de Janeiro: Tipografia Perseverança, 1867, p. 23.

Ao tempo da encomenda do quadro aqui analisado uma outra característica importante tinha alcançado dimensões preocupantes às lideranças políticas e militares brasileiras: a crescente repulsa da população à guerra.

No início, foram vários os exemplos de exaltação patriótica. Em Pitangui, interior de Minas Gerais, cerca de 52 voluntários tiveram suas despedidas entremeadas por celebrações religiosas e cívicas. Discursos patrióticos e entrega da bandeira ao primeiro voluntário fizeram parte das solenidades. No interior da Bahia, Cândido da Fonseca Galvão, negro livre, “dizendo-se inspirado ‘pelo sacrossanto amor do patriotismo’” se apresentou com cerca de 30 voluntários. Tornou-se alferes honorário do Exército. Após a guerra viveu no Rio de Janeiro, “dizendo-se príncipe Oba II d’África, segundo nos conta Eduardo Silva”. Em Teresina, aconteceu uma das mais curiosas mostras de interesse em integrar o contingente. A cearense Jovita Alves Feitosa, de apenas 18 anos, cortou o cabelo, vestiu roupas masculinas e apresentou-se como voluntário, “alegando querer bater-se contra os monstros paraguaiois que tantas ofensas tinham feito a suas irmãs do Mato Grosso”. No entanto sua identidade foi descoberta, mas isso não a impediu de ser aceita como voluntário no posto de sargento<sup>56</sup>.

Vale lembrar que a invasão ao território brasileiro ajudou na tarefa de convencer os voluntários a participarem do conflito. A guerra apresentou-se ao povo brasileiro pelas fronteiras do Mato Grosso e Rio Grande do Sul. Esta afluência inicial de voluntários e a demonstração de patriotismo por parte de alguns, fez com que o presidente licenciado da Província do Rio de Janeiro, Bernardo de Souza Franco dissesse:

“Felizmente, inspirado o Gabinete de 30 de Agosto, tendo recorrido ao entusiasmo nacional no Decreto nº 3371 de 7 de janeiro deste ano, que criou os corpos de voluntários da pátria, os vio acudir de todos os ângulos do Império, e da Província do Rio de Janeiro, a tomar parte nesta guerra santa; tornou-se então verdade reconhecida que o Brasil não precisa de numeroso exercito permanente para sustentar sua integridade e direitos.”<sup>57</sup>

Somava-se aqui um entusiasmo com a aceitação popular e a velha descrença em relação ao número elevado de militares nas fileiras, além de uma boa desculpa para que os contingentes permanecessem reduzidos em tempos de paz.

Mas com o prolongamento do conflito a exaltação se foi e vozes contrárias se fizeram ouvir como a do barão de Cotegipe dizendo que a “maldita guerra atrasa-nos meio século”<sup>58</sup>.

<sup>56</sup> CARVALHO, José Murilo de. Forças armadas..., p. 180.

<sup>57</sup> FRANCO, Bernardo de Souza. **Relatório da Província do Rio de Janeiro. 10 de maio de 1865**. Publicado como anexo 3 da fala de 15 de outubro de 1865 (Tavares Bastos), p. 4.

<sup>58</sup> CARVALHO, José Murilo de. Op. Cit., p. 264. Ver também: PINHO, Wanderley. **Cotegipe e seu tempo**. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1937, p. 68.

Novos soldados tiveram que ser recrutados à força, em especial jovens solteiros. A imprensa da época editou muitas caricaturas mostrando representantes do governo “recrutando” novos soldados brasileiros. Em muitas cidades a população masculina simplesmente “sumia” das áreas urbanas e até do campo, com medo de serem recrutados para a guerra. Até casamento com mulheres mais velhas era visto como solução para os solteiros “fugirem” do recrutamento<sup>59</sup>.

Em Atibaia, província de São Paulo, um grupo de mulheres criou, em 1867, a Marcha dos Voluntários da Pátria na qual cantavam “Aos vinte e cinco de agosto às cinco pras seis da tarde embarcaram os voluntários, ai meu deus, que crueldade. As mães choram pros seus filhos, as mulheres pros seus maridos, as irmãs pros seus irmãos, as jovens pros seus queridos”<sup>60</sup>. Na pequena canção fica evidente a indignação e tristeza com a partida dos soldados para o Paraguai.

No início de 1868 um clima de descontentamento popular foi registrado por diplomatas estrangeiros no Rio de Janeiro. A Legação argentina informou sobre o cansaço em relação à continuidade do conflito. Diego R. De la Quadra, chefe da legação espanhola, escreveu em fevereiro daquele ano que o Brasil estava angustiado com os novos sacrifícios exigidos para prosseguir com a luta e que a impopularidade de tal fato era cada vez maior. Dizia também que tal fato era de conhecimento do governo brasileiro e ainda que aumentava os partidários da paz na Corte. O representante português escreveu sobre tumultos de certa gravidade provocados pelo alistamento forçado no início de 1868 pois, para o representante da português “ninguém queria ser soldado”<sup>61</sup>.

Mas apesar da corrida contra o tempo para se adaptar a este distinto conflito, a vitória, mesmo que a duras penas serviu como álibi em favor do Império e seus objetivos. Como outros autores já destacaram, essa guerra foi o ápice do regime monárquico embora tenha sido também o início de sua derrocada, pois desnudou muitas de suas limitações. Das muitas observações feitas à época sobre o conflito, seja a favor ou contra tudo o que se viu durante os mais de cinco anos de luta, destacamos o parecer de Joaquim Nabuco:

---

<sup>59</sup> DORATIOTO, Francisco Fernando Monteoliva. Op. Cit., p. 266-8.

<sup>60</sup> Idem, p. 269.

<sup>61</sup> Idem, p. 276.



Na guerra da Tríplice Aliança, a *epopéia*, o mito nacional, é paraguaio. A causa aliada é a causa da justiça, da liberdade, da civilização; López encarna e representa o seqüestro, a mortal estrutura de um povo sob a cola convulsa de um tirano ferido e desapontado. Apesar de tudo, o heróico, patético, o *infinitamente* humano que faz a *epopéia*, está, nessa guerra, do lado do Paraguai. Não é a história da coragem, do esforço varonil, da vitória final das potências; é da resistência, da abnegação, do suicídio da nação paraguaia, (...). Decerto, o que fizeram os aliados foi muito; mas calculados os seus recursos, o que demonstraram como resolução, tenacidade, intensidade de sacrifício, foi nada ao lado do que demonstrou a nação paraguaia. O maior peso, quase todo o peso de sacrifício *nacional* na Aliança, recaiu sobre o Brasil, também, em mais de um sentido, desenvolveu-se, fortificou-se, lucrou com a guerra, e quanto a Montevideu e Buenos Aires, positividade prosperaram. É isso o que faz que a grandeza, a sublimidade do esforço pertença nesse caso ao Paraguai: literalmente, sem exceção quase, a raça paraguaia em sua totalidade colocou a guerra, durante todo o tempo que ela durou, acima de qualquer outro interesse, preocupação ou dever. Para os três países aliados, a guerra foi um episódio, um acidente exterior longínquo; para o Paraguai, foi o sacrifício deliberado de todo o seu ser, de tudo que podia ter o valor aos olhos de cada um: vida, riqueza, bem-estar, afeições, família. Um sentimento absoluto assim – porque foi um sentimento – tem alguma coisa de sobre-humano, sai da esfera utilitária em que se movem com todo o seu ideal e consciência os povos modernos, e não basta para explicá-lo a escravidão política; é preciso mais, o fundo religioso da raça, como é preciso a doçura, a coragem, o amor ilimitado. A bravura foi igual de parte a parte: o sacrifício não foi. Os que foram ao Paraguai e lá morreram ou de lá voltaram, valem pelo heroísmo tanto como os que se bateram com eles valeriam mais pela inteligência, pela cultura, e até se o sacrifício está na razão da inteligência e da liberdade, pela abnegação que mostraram. A intensidade *nacional*, porém, do sacrifício não se compara. (...) Isso, porém, não é o oferecimento de uma nação inteira; o abandono, a renúncia de tudo, a aceitação da morte, da miséria, da fome, da desonra, dos perigos, por amor da pátria como o paraguaio o compreendia; (...) A guerra do Paraguai foi um dos grandes crimes da América do Sul; não foi, porém, o crime do vencedor; foi o crime de López, que exigiu do seu povo até o suicídio. Esse suicídio, na sua trágica inconsciência, é um dos mais nobres holocaustos que o sentimento moderno de pátria tenha deixado na história; é duvidoso mesmo que tenha igual, e cerca com um resplendor legendário de mártir o nome do Paraguai.<sup>62</sup>

O texto de Nabuco faz uma interessante síntese de muitas idéias que permearam as discussões sobre a guerra na época. Ao Brasil e aos aliados cabia a tarefa de libertadores e de países que defendiam os princípios civilizadores. Neste caso dissipou-se por força das circunstâncias a diferença entre Monarquia “civilizada” e República “bárbara” e caudilhesca ao se necessitar de uma aliança para derrotar o inimigo comum. Nabuco ratificou o esforço maior do Brasil nesta união de forças, até porque o país usou muito mais recursos que os demais participantes, seja material ou humano. Também reafirmava a tirania de López e sua responsabilidade por “um dos grandes crimes da América do Sul” e a “cega” abnegação dos paraguaios a seu líder. Invariavelmente a pecha criminosa era dada ao ditador e não aos demais paraguaios; sobre estes os adjetivos mais comuns eram ignorância, coragem e dedicação sem limites. O autor valorizou sobremaneira essa luta paraguaia, buscando explicação para tanta abnegação em um valor maior que a “escravidão política”, qual seja, o “fundo religioso da raça”, resultando em um “moderno sentimento de pátria”.

<sup>62</sup> NABUCO, Joaquim. **Um estadista do Império**. 5. ed., Rio de Janeiro: Topbooks, 1997, vol. II, pp. 792-5.

A guerra afetou em vários níveis a vida interna do Brasil, mas Joaquim Nabuco minimizou este impacto dizendo que foi algo “distante”, incomparável ao que ocorreu em terras paraguaias. A movimentação sem precedentes de tropas brasileiras, os descaminhos da política interna, os exemplos de patriotismo inicial com os chamados Voluntários da Pátria parecem desmentir este distanciamento, embora de fato a convulsão bélica tenha sido incomparavelmente mais intensa no solo paraguaio, pois foi lá que as tropas se debateram a maior parte do tempo. O que talvez explique este posicionamento de Nabuco sejam as divergências partidárias que tanto prejudicaram as decisões militares durante o conflito:

Precauções de ordem muito diversa, sacrifícios de outras exigências políticas, eram indispensáveis para se cercar e fazer prisioneiro a López; provavelmente, porém, pela terrível lista de atrocidades que ele cometera, pelas crueldades que infligira a brasileiros mesmo, o general-em-chefe pensou que não devia sacrificar vidas e suspender a lei da guerra para impossibilitá-lo de morrer pelejando. Ao passo que a atitude conservadora era essa de sustentar uma guerra de extermínio, talvez contra o sentimento de Caxias – de algum modo, deixando o exército, ele dera a guerra por acabada com a tomada de Assunção – os liberais, por hostilidade a Caxias e ao governo, identificavam-se com o conde d’Eu e com Osório, que ele tinha ao seu lado.<sup>63</sup>

Em 1869 Nabuco havia publicado um texto intitulado *O Povo e o Trono: profissão de fé política de Juvenal romano da decadência*, com fortes críticas aos conservadores: “O Partido Liberal entende que no art. 12 (da Constituição) estão os seus símbolos de fé: *Todos os poderes no Brasil são delegações da Nação!* O Partido Conservador entende que o rei deve reinar e governar, e ser irresponsável praticando o mal (...)”<sup>64</sup>.

Esse peso partidário talvez tenha influenciado no julgamento que Nabuco fez da participação brasileira, mas, como visto, não deixou de incluir os dizeres da época sobre de que lado estava a civilização, quem era o ditador e responsável pelo estrago da guerra, a valorização do empenho dos soldados paraguaios, a polêmica “caçada” a Solano Lopez com a anuência de Pedro II, a discórdia partidária, entre outras observações.

A distinta guerra foi também desafiadora para as Armas do Império e, no caso da Marinha, oportuna para fazer ecoar um discurso todo particular. As vitórias navais significaram passos importantes na ofensiva aliada, mas também se agregaram a um discurso em favor da própria Armada e para se defender das severas críticas por suposta inação.

A vitória em Riachuelo geralmente aparece na retórica da Marinha como o grande feito naval das paragens sul-americanas, mas nunca como algo isolado, ou seja, como se fosse

<sup>63</sup> NABUCO, Joaquim. Op. Cit., p. 791.

<sup>64</sup> SILVA, Leonardo Dantas. **Nabuco e a República**: textos de Joaquim Nabuco. Recife: Massangana, 1990. Disponível em: [www.fundaj.gov.br](http://www.fundaj.gov.br).

a única vitória consistente na história da Armada. Sucessivos relatórios do Ministério da Marinha e memórias de seus oficiais entremearam problemas, limitações, vitórias e a importância desta Arma para os destinos do Império. E isto era mais evidente em momentos conflituosos como, por exemplo, a supracitada guerra contra Oribe e Rosas entre os anos de 1851 e 1852. No relatório para o ano de 1851, o ministro Manoel Vieira Costa escreveu:

A Esquadra do Rio da Prata foi confiada à ilustrada direção do Vice-Almirante da Armada Nacional e Imperial, João Pascoe Grenfell, o qual nesta tão difícil, quanto honrosa comissão, plenamente correspondeu às vistas do Governo Imperial, e à expectativa publica, firmando mais uma vez a brilhante reputação militar, que na memorável época da nossa Independência, e n'outras adquirira à custa de seu sangue nessas mesmas paragens, que vieram a ser o teatro da recente gloria, conseguida por ele e por seus intrépidos companheiros d'armas, durante a penosa e ativíssima Campanha do Sul, especialmente no belo feito do Tonelero.<sup>65</sup>

Destaca-se neste comentário a existência de uma reputação militar já adquirida e que foi reafirmada durante o conflito com o Paraguai como se percebe no relatório do ministro Francisco de Paula da Silveira Lobo:

Os belos feitos da nossa marinha realçam pela aprovação insuspeita das grandes potencias. O combate de Riachuelo, ato de bravura ousadia e inteligência de um chefe venerável, e de alguns comandantes, mereceu descrição minuciosa, e a critica profissional dos primeiros jornais da Europa. Jamais se vira, desde o emprego do vapor nas evoluções navais (e em teatro tão singular!) esquadra contra esquadra disputando a vitória. Foi um fato nos anais da marinha a vapor, que veio mostrar, em grande, o magnífico quadro do desejado conflito, que até então apenas se dera em pelejas parciais, sem resolver a questão. A história discutirá a importância d'essa vitória, que, a não ser nossa, daria aos paraguaios o domínio do Rio da Prata, até que lenta e difficilmente obtivéssemos a desforra.<sup>66</sup>

E este olhar todo particular sobre a jornada em Riachuelo também perpassou o primeiro documento oficial sobre o fato elaborado pelo Almirante Barroso, sobre o que falaremos no próximo tópico. Começava aí a aura heróica sobre o Combate Naval do Riachuelo.

<sup>65</sup> TOSTA, Manoel Vieira. **Relatório do ano de 1851 apresentado a Assembléia Geral Legislativa na 4ª sessão da 8ª legislatura**. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1852, p. 3.

<sup>66</sup> LOBO, Francisco de Paula da Silveira. **Relatório do ano de 1865 apresentado a Assembléia Geral Legislativa na 4ª sessão da 12ª legislatura**. Rio de Janeiro: Tipografia Perseverança, 1866, p. 13.

### 1.3 COMBATE NAVAL DO RIACHUELO E PASSAGEM DE HUMAITÁ: “GLORIOSAS JORNADAS”.

A Marinha brasileira desempenhou papel relevante na Guerra do Paraguai. As vitórias em Riachuelo (1865) – afluente do Rio Paraná – e na fortaleza de Humaitá (1868) – no Rio Paraguai – foram consideradas por seus oficiais como fundamentais para os aliados (Brasil, Argentina e Uruguai) contra o Paraguai. A primeira ajudou a por fim ao avanço das tropas paraguaias e a segunda fez parte do plano estabelecido para abrir caminho para a invasão aliada à Assunção.

O Combate Naval do Riachuelo ocorreu em 11 de junho de 1865 (um domingo) e contava a esquadra brasileira (2ª e 3ª divisões) com nove embarcações sob o comando do Capitão de Mar e Guerra, Francisco Manuel Barroso da Silva (1804 – 1882). Do lado paraguaio também nove embarcações (a maior parte delas adaptadas para o combate) sob o comando de Pedro Inácio Meza<sup>67</sup>. Durante a madrugada do dia 11 a esquadra paraguaia desceu o rio, vinda de Humaitá, a fim de logo pela manhã e de surpresa atacar os navios brasileiros com a tarefa não de destruir e sim capturar as embarcações brasileiras. Mas atrasos ao saírem de Humaitá e avarias na hélice do navio Iberá retardaram o ataque e, o fator surpresa, essencial para os paraguaios, não pode ser cumprido. Pelas nove horas da manhã começou o combate que durou mais de sete horas.

O ano de 1868 foi marcado por mais uma celebrada vitória da esquadra imperial ao forçar a passagem pela fortaleza de Humaitá, um dos ícones do sistema defensivo paraguaio. Em fevereiro daquele ano o comando geral das tropas aliadas já estava sob responsabilidade do Marquês de Caxias. No mês anterior, Bartolomé Mitre havia voltado para a Argentina. Mitre foi um dos que mais exigiu que a esquadra brasileira ultrapassasse as barreiras impostas por Humaitá já que por terra o contorno já se realizara. Mas por algum tempo a esquadra foi marcada pelo imobilismo. Corria a desconfiança entre os militares brasileiros de que Mitre queria ver a esquadra brasileira destruída, o que facilitaria investidas da Argentina no pós-guerra. Em meio a estas desconfianças, Caxias enviou uma correspondência datada de 12 de dezembro de 1868 a Mitre: “Estou seguro e pode V. Ex<sup>a</sup> contar (...) que a passagem de Humaitá se há de dar desde que tivermos a convicção de que não importará ela completa ruína

---

<sup>67</sup> Faziam parte da esquadra brasileira a fragata a vapor Amazonas, as corvetas a vapor Jequitinhonha e Beberibe e as canhoneiras Belmonte, Parnaíba, Mearim, Araguari, Iguatemi e Ipiranga. Do lado paraguaio as embarcações eram o Paraguari, Igurei, Iporá, Salto, Pirabebé, Jejuí, Taquari, Rangel e o Marquês de Olinda, navio brasileiro apreendido antes de começar a guerra por causa das questões de navegabilidade no rio Paraguai. Ver: OURO PRETO, Afonso Celso de Assis Figueiredo, Visconde de. **A Marinha D’outro lado: subsídios para a história**. 3. ed., Serviço de Documentação da Marinha, 1981.

da esquadra encouraçada brasileira e quando possa ser secundada pelos exércitos aliados”.<sup>68</sup> Mesmo assim muitas das críticas pela demora recaíram sobre o Vice-Almirante Visconde de Tamandaré e do Chefe de Esquadra Joaquim José Inácio, este, responsável pelo grupo que acabou executando a tarefa na madrugada de 19 de fevereiro de 1868.

O desfecho vitorioso em Riachuelo tornou-se desde o princípio um dos principais argumentos da Armada contra as críticas que se avolumaram durante toda a guerra. O fato de ter acontecido logo nos primeiros meses do conflito ajudou neste álibi em favor dos serviços prestados pela corporação à causa aliada. Com o passar dos anos, a vitória ganhou lugar de honra na história da Marinha Imperial, rememorado em relatórios, quadros e na criação do “Dia da Marinha”, não por acaso, em 11 de junho. O Combate contou com muitos elementos que puderam ser capitalizados pela Marinha tais como o impedimento do avanço e conseqüente domínio paraguaio sobre os rios da região; o fato de ser, na prática, a única força naval dos aliados; e a ação do almirante Barroso, utilizando o Amazonas como aríete e pondo a pique quatro embarcações paraguaias, que teve apelo heróico facilmente transformado em símbolo daquele 11 de junho de 1865.

No dia 12 de junho, o almirante Barroso elaborou o primeiro documento oficial sobre o ocorrido: “No dia 11 do corrente, domingo da Santíssima Trindade, foram tomados pela Divisão sob meu comando quatro vapores de guerra paraguaios e seis chatas ou baterias flutuantes com rodízios de calibre 80”<sup>69</sup>. Com certa ironia de vencedor, ele narrou os primeiros momentos de luta: “Pelas 9 horas da manhã, à hora do almoço, fui avisado de que se avistaram vapores paraguaios. (...) Logo lhes fizemos as continências que mereciam e eles nos responderam por igual modo. Chovia de parte a parte balas e metralhas. Era uma chuva de respeito”<sup>70</sup>. Mais adiante, contabilizou os prejuízos humanos do embate: “Temos em toda a Esquadra, entre mortos e feridos, de 180 a 190. Os mortos, oficiais, marinheiros e soldados hão de regular de 80 a 90”<sup>71</sup>. Mas a vitória foi retratada em tons gloriosos apesar das muitas vicissitudes enfrentas:

Como chefe destas Divisões, que me foram confiadas pelo Exmo. Vice-Almirante Visconde de Tamandaré preparei-me a dar um dia de glória à Nação Brasileira, fazendo respeitável o seu pavilhão. Tive de atender a mil circunstâncias e de vencer as dificuldades do nosso confuso regimento de sinais”.<sup>72</sup>

<sup>68</sup> OURO PRETO, Afonso Celso de Assis Figueiredo, Visconde de. Op. Cit., p 180.

<sup>69</sup> ANTUNES, Euzébio José. **Memórias das campanhas contra o Estado Oriental do Uruguai e a República do Paraguai durante o comando do Almirante Visconde de Tamandaré**. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação da Marinha, 2007, p. 118.

<sup>70</sup> Idem, p. 118.

<sup>71</sup> Idem, p. 121.

<sup>72</sup> Idem, p. 118.

Nas palavras de Barroso, dissiparam-se as incertezas quanto à jornada que se seguiu, os preparativos eram para um dia de “glória” e não para um combate com fim incerto, já que dúvidas sobre o poderio do inimigo e o pouco conhecimento da região foram desafios constantes da participação brasileira em terras paraguaias. O combate em Riachuelo, desde as primeiras palavras, se desenhava como triunfo incontestado sobre o qual as dificuldades só fizeram valorizar ainda mais tal façanha.

Antes da proclamada vitória, porém, a Esquadra brasileira teve que se desvencilhar de situações que ameaçaram este desenlace vitorioso. Dentre tantas dificuldades, a abordagem que os paraguaios fizeram a canhoneira *Parnaíba* passou a figurar sempre nos relatos sobre esse dia 11 de junho. Foi de fato um dos momentos mais complicados do combate e que obviamente foi citado por Barroso em seu primeiro relato:

O *Parnaíba* está com o leme partido. Quando este vapor descia, quatro dos vapores paraguaios procuraram a um só tempo abordá-lo. Seu comandante, o Capitão-Tenente Aurélio Garcindo Fernando de Sá, como vinha de águas abaixo, apanhou sobre o *Paraguai* e disparou-lhe um dos rodízios, com o que o inutilizou; dos outros três, um não pôde abordar pela proa pela grande resistência que encontrou; mas dois pela popa puderam operar de modo que uma grande porção de paraguaios ocuparam a tolda da *Parnaíba*, mataram nossa gente que ali se achava e que lhes opunha resistência, entre os quais o Capitão do 9º Batalhão Pedro Afonso Ferreira e o Guarda-Marinha Grenhalgh, que com grande bravura e coragem defendiam a Bandeira Nacional e morreram no seu posto de honra.<sup>73</sup>

Barroso contabilizou um total de 33 mortos, 28 feridos e mais “uns 20 extraviados, que se supõe terem caído no rio”. A questão dos números na Guerra do Paraguai ainda é um problema para os pesquisadores do tema. Há variações dependendo do autor que se consulte. No caso do Riachuelo Francisco Doratioto fala em pelo menos 500 tripulantes paraguaios e mais de dois mil em terra nas margens do rio. O ministro Affonso Celso falou em 2000 homens em terra mas cita os estudos do Contra-Almirante Inácio Ferreira no qual constaria que nas embarcações haveria pelo menos 3000 combatentes e igual número para as baterias de terra com 66 “bocas de fogo”. Affonso Celso dizia ainda que do lado brasileiro eram “2461 praças, inclusive enfermos e ausentes.” Em comercial veiculado pelo Ministério da Marinha em 2003, falou-se em pouco mais de 1100 brasileiros e 2500 paraguaios (não especificando neste caso se era a soma dos que estavam nas embarcações e em terra, o que corresponderia aos números divulgados por Doratioto<sup>74</sup>. No caso da guerra em geral há também desacordos quanto aos efetivos e mortos no conflito. Estima-se que a força de terra que foi ao Paraguai

<sup>73</sup> ANTUNES, Euzébio José. Op. Cit., pp. 120-1.

<sup>74</sup> Ver: DORATIOTO, Francisco Fernando Monteoliva. Op. Cit., pp. 146-5; OURO PRETO, Afonso Celso de Assis Figueiredo, Visconde de. Op. Cit., p. 99.

chegou a 135.000, compondo-se de 59.000 homens da Guarda Nacional e outros 55.000 referentes aos voluntários<sup>75</sup>. Tabela apresentada por Doratioto registra 59.442 Voluntários; 59 669 Guardas Nacionais; 8489 entre recrutados e libertos.<sup>76</sup>

O controle da *Parnaíba* foi retomado pelos brasileiros, mas muitos foram os estragos causados na embarcação. Para constranger ainda mais a situação, a bandeira brasileira chegou a ser descida do mastro mas, segundo os relatos oficiais, foi recolocada em seu lugar. Como se vê na citação, esta parte da abordagem não é comentada por Barroso, pelo menos não desta forma, limitando-se a falar da defesa da “Bandeira Nacional”. No quadro de Meirelles lá está a *Parnaíba* representada no momento do renhido combate e com a distinta bandeira arriada se debruçando sobre a popa da embarcação.

Mas de todas as manobras realizadas pelos brasileiros naquele dia, a atitude de Barroso ao utilizar a proa do Amazonas contra as embarcações paraguaias, foi o símbolo da vitória em Riachuelo. O próprio comandante narrou seu feito:

(...) subi com a resolução firme de acabar de uma vez com a Esquadra paraguaia, o que eu teria conseguido se quatro de seus vapores que estavam mais acima não tivessem fugido. Assim pus a proa sobre o primeiro que mais próximo me ficava e com tal ímpeto que o inutilizei completamente, ficando de água aberta e indo pouco depois a fundo. Segui a mesma manobra contra o segundo, que era o Marquês de Olinda, e contra o terceiro, que era o Salto e todos eles inutilizei. O quarto vapor contra o qual me arremessei, o Paraguay, recebeu tal rombo no costado e caldeiras que foi encalhar em uma ilha em frente, para a qual fugiu a sua gente, abandonando-o. Em seguimento aprobei a uma das baterias flutuantes. Que foi logo a pique com o choque e um tiro. Todas estas manobras foram feitas pelo Amazonas debaixo do mais vivo fogo, quer dos navios e chatas, quer das baterias e mosquetaria de terra.<sup>77</sup>

A aura criada em torno de tal atitude coroou a difícil vitória. O Capitão-Tenente Antunes, em suas “memórias”, dá bem a dimensão da importância atribuída pelos oficiais da época ao relato de Barroso sobre o ocorrido: “É, portanto, com um sentimento de admiração e respeito por sua modéstia, patriotismo e valor que lhe cedemos a pena, e transcrevemos sua parte oficial, que todos os brasileiros devem saber de cor, e recitar com verdadeiro orgulho”<sup>78</sup>. Além do óbvio comprometimento à corporação, Antunes é apenas um exemplo da onda de celebração em torno do evento e da não contestação do documento de Barroso. Desde os primeiros momentos após a vitória em 11 de junho de 1865, o Combate Naval do Riachuelo ganhou sua aura heróica. Não foi daqueles eventos retomados tempos depois para celebrar ou

<sup>75</sup> CARVALHO, José Murilo de. Forças armadas..., p. 179.

<sup>76</sup> DORATIOTO, Francisco Fernando Monteoliva. Op. Cit.; p. 458.

<sup>77</sup> ANTUNES, Euzébio José. Op. Cit., p. 119.

<sup>78</sup> Idem, p. 117.

marcar algo que só muito mais tarde ganhou importância, caso da *Primeira Missa*, um mito criado e celebrado no século XIX.

Além desses dois festejados combates foram muitas as vezes em que a Esquadra brasileira teve que mostrar serviço na Guerra do Paraguai. O ministro da Marinha, Mauricio Wanderlei, elencou uma série de participações: Riachuelo, Mercedes, Cuevas, Corrientes, Uruguaiana, Passo da Pátria, Itapirú, Ilha do Cabrita, Curuzú, Curupaiti, Humaitá, Timbó, Tayi, Tebiquari, Angostura e Manduvirá. Todas estas ações, segundo ele: “são padrões de sua marcha vitoriosa”<sup>79</sup>. Um “padrão” que, no entanto, não livrou a Marinha de outra igualmente longa lista de críticas. Os problemas da Marinha não eram só no front mas também no Brasil nas vezes em que seus integrantes tiveram que dar satisfação sobre a suposta inação da qual a Esquadra era acusada. Oficiais e ministros, é claro, não se calaram e dentre eles Affonso Celso de Assis Figueiredo, se destacou na defesa da corporação em um dos momentos mais críticos da política no Segundo Reinado sob o comando do Gabinete Zacarias.

Enquanto soldados e marinheiros passavam por severas privações e desafios no Paraguai, no Brasil as questões políticas não estavam menos complicadas, pois uma das resultantes da guerra para o Brasil foi sacudir as relações políticas internas. Como argumentou Wilma Peres Costa, a dinâmica da guerra e a dinâmica política do Império entraram em rota de colisão. O terceiro gabinete Zacarias (3 de agosto de 1866 a 16 de julho de 1868), do qual fez parte Affonso Celso como ministro da Marinha, foi talvez o que sofreu o maior golpe dessa desarticulação entre decisões políticas e militares. Uma breve análise deste período é relevante pois foi um período que se tornou oportuno para que este ministro defende-se com rara veemência os serviços da Marinha. E não só falando ou escrevendo mas executando outras atitudes como a criação do Museu da Marinha e a encomenda dos quadros a Meirelles que podem ser vistos como resultantes desta defesa. Ou seja, se a crise do gabinete e as desarticulações com os rumos militares trouxeram muitas críticas, também criaram um ambiente oportuno para que Affonso Celso pudesse expor os “bons” serviços desta corporação.

---

<sup>79</sup> WANDERLEY, João Mauricio. **Relatório do ano de 1869 apresentado a Assembléia Geral Legislativa na 2ª sessão da 14ª legislatura**. Rio de Janeiro: Tipografia do Diário do Rio de Janeiro, 1870, p. 20.



#### 1.4 AFFONSO CELSO: CRISE POLÍTICA, DEFESA DA MARINHA E A ENCOMENDA DOS QUADROS.

Desde 1862 a política nacional estava em boa medida nas mãos da chamada Liga Progressista. Esta liga era formada por conservadores dissidentes e liberais moderados, criando assim uma “terceira” opção. Na mente de alguns ex-conservadores, como Nabuco de Araújo, Saraiva e Zacarias de Góes e Vasconcelos, esta aliança deveria representar uma renovação da vida partidária. Mas o que ocorreu foi um acirramento ainda maior, na medida em que a Liga sofria um ataque mais ríspido dos chamados conservadores “duros” e liberais históricos. Eram duas frentes de opositores a criticarem os trabalhos desta nova tentativa partidária. A explicação para esta conturbada relação estaria não em ideologias ou programas partidários, mas, nas relações de “patronato” e “clientela” que os “progressistas” vieram desarrumar:

O bipartidarismo, movido em primeira instância pela câmara e em última pelo Poder Moderador, era um sistema de alternância em que o que estava em jogo, a cada inversão partidária, era uma extensa “árvore” de cargos nacionais, provinciais e locais. Para o partido que era alçado ao poder, seu período de governo significava uma transação entre o nível nacional e o poder local que envolvia o controle absoluto, pelos homens do partido, dos cargos de administração e exercício da coerção, bem como os mais modestos postos do funcionalismo público. A alternância era o sinal para uma “derrubada” geral que equivalia, no dizer de Sérgio Buarque, a um verdadeiro golpe de estado.<sup>80</sup>

Como a alternância era garantida, o impacto pela perda de todos estes cargos se minimizada pela certeza de que na próxima mudança o partido rival iria sofrer a mesma derrubada. Com a criação da Liga a partir de 1862 esta lógica foi desarrumada, além de estabelecer “adesismos” odiados pelos dois partidos que levavam em conta a lealdade partidária.

O gabinete Zacarias<sup>81</sup>, que atuou de 3 de agosto de 1866 a 16 de julho de 1868, foi formado por partidários da Liga. Zacarias de Góes e Vasconcelos (1815 – 1877) ficou na pasta da Fazenda além de ser o presidente do Conselho; José Joaquim Fernandes Torres (1797 – 1869), no Ministério do Império; João Lustosa da Cunha Paranaguá (1821 – 1912), Ministro da Justiça; Martim Francisco Ribeiro de Andrada (1825 – 1886), Negócios Estrangeiros; Affonso Celso de Assis Figueiredo (1836 – 1912), Ministro da Marinha; Ângelo Moniz da Silva Ferraz (1812- 1867), a pedido do Imperador, permanecia no Ministério da Guerra; Manuel Pinto de Souza Dantas (1831 – 1894), Ministro da Agricultura. Serem “progressistas”

<sup>80</sup> COSTA, Wilma Peres. Op. Cit., p. 129.

<sup>81</sup> Algumas trocas aconteceram entre esses ministros durante o período do Gabinete.

não foi o único motivo das preocupações enfrentadas por este grupo. As decisões necessárias para lidar com a guerra causaram um forte impacto. Joaquim Nabuco resumiu bem o andamento da guerra ao tempo do gabinete:

O ministério Zacarias preencheu um período (3 de agosto de 1866 a 16 de julho de 1868) que se pode dizer o mais difícil e ingrato da guerra do Paraguai. Pouco tempo depois da sua formação, em 1866, as armas aliadas sofrem o grande revés de Curupaiti (22 de setembro) e só em 1868, dias depois da demissão do gabinete, é que caem em nosso poder as fortificações de Humaitá, últimas trincheiras do formidável Quadrilátero. Durante esse período nenhum feito d'armas verdadeiramente decisivo, exceto a passagem de Humaitá (19 de fevereiro de 1868), vem tirar o espírito público, tão alerta, tão vibrante nos primeiros tempos de guerra, da apatia em que tinha caído. (...) O fato, entretanto, é este: que tocou ao gabinete de 3 de agosto, primeiro, o período de inação de Tuiuti e Curuzu (setembro de 1866 a julho de 1867); depois, a parte aparentemente estéril das operações em torno do Quadrilátero, operações que se seguiram à marcha de flanco, de Tuiuti para Tuiui-Cuê, começada em julho de 1867, e que, cheia de conseqüências e decisiva, de fato, para a causa aliada, não era então compreendida nem tinha ainda sido justificada pelo sucesso final, só alcançado um ano depois, quando o gabinete se retirava. A passagem de Curupaiti (15 de agosto. 1867), uma série de vitórias parciais e, sobretudo, o grande feito de Humaitá, são clarões nessa longa noite de ansiedades; mas o ataque e incêndio de uma parte do acampamento aliado em Tuiuti (3 de setembro, 1867), as duas abordagens dos encouraçados (2 de março e 9 de julho, 1868) e a repulsa de Osório das trincheiras de Humaitá (16 de julho, 1868) eram outros tantos sinais de que as defesas de López ainda eram consideráveis e temível (...).<sup>82</sup>

Visto desta forma, pode-se dizer que o grupo de Zacarias não conseguiu capitalizar os momentos vitoriosos no conflito. Os grandes resultados obtidos em Humaitá e nas ações de Caxias só foram de fato comemorados após a queda de Zacarias e demais membros do Ministério. Caxias, aliás, foi o personagem central da crise que minou de vez o já desgastado gabinete.

Em 20 de fevereiro de 1868 o Conselho e o Imperador foram chamados a discutirem sobre um assunto inédito até aquele momento. Zacarias expôs a seguinte questão. O ministro da guerra havia recebido de Caxias uma correspondência na qual o general pedia dispensa por motivos de saúde, mas, junto a esta, uma carta particular especificava os verdadeiros motivos do pedido. Dizia Caxias que em vista do que lia nos jornais e com base em correspondências particulares, não encontrava a confiança que o Ministério havia manifestado depositar nele quando de sua aceitação ao cargo em 1866. Zacarias havia dito que se em 1866 Caxias não aceitasse o chamado por “repugnância de servir conosco” estava o ministro e seu séqüito disposto a deixar o cargo por entender que a guerra não era questão de partido e que o mais importante era acabar com o conflito. Agora, com o pedido do general, reafirmava Zacarias a sua opinião pedindo demissão do gabinete e provando dessa forma que havia sim apoio do

---

<sup>82</sup> NABUCO, Joaquim. Op. Cit., pp. 737-8.

Ministério ao prosseguimento do comando de Caxias. Em outras palavras, Zacarias jogava ao Conselho a decisão de aceitar a demissão do Ministério ou a de Caxias.

De fato em 1866, Caxias, um conservador, havia pedido todas as garantias ao Gabinete “progressista” de Zacarias, sabendo dos problemas que as diferenças partidárias causavam nestes assuntos. Nesta época os aliados tinham acabado de sofrer a maior derrota da guerra em Curupaiti e a principal causa aventada foi a da multiplicidade de comando acordada desde o Tratado da Tríplice Aliança. A unificação deste comando foi vista como inevitável e o nome de Caxias a escolha necessária para a tarefa. A sua entrada significou a saída de um de seus principais adversários, o ministro da Guerra, Ângelo Munis da Silva Ferraz (remanescente do Gabinete anterior a pedido de Pedro II) e a entrada de João Lustosa da Cunha Paranaguá (saído da pasta da Justiça), e também a substituição de Tamandaré por José Joaquim Inácio no comando da Esquadra, que ficava também sob a tutela de Caxias.

Joaquim Nabuco lembrou que embora a saída de Ferraz tenha sido feita por solicitação própria, tinha um importante significado, pois se “sacrificou” o ministro da guerra para poder mandar ao Paraguai o novo comandante em chefe, Zacarias consentiu de “antemão à sua própria demissão” caso o próprio ministro fosse causa de incompatibilidades futuras. Para Nabuco, se tinha sido possível sacrificar o ministro da Guerra, também seria possível fazer o mesmo com o Ministério. Em outras palavras, o “gabinete estava a mercê do general”<sup>83</sup>.

As palavras de Nabuco para o ano de 1866 se tornaram acertadas para 1868. Zacarias, ao consultar o Conselho e o Imperador sobre sua demissão colocava o Ministério a mercê de um pedido militar. Abaeté afirmou que “Seria um perigo gravíssimo (...) a suspeita ainda que mal fundada, de se ter feito uma exceção (na organização e dissolução dos gabinetes) por causa de influências militares. O principio da autoridade seria patente neste caso”<sup>84</sup>. O Conselho é quase todo consenso de que o governo deve dar explicações e dissipar a suposição falsa de Caxias. Uma das exceções ficou por conta de Olinda que pediu a demissão do Gabinete. Mas no parecer do Imperador não houve solução satisfatória e então ele reformulou a questão em outros termos: “(...) qual julga o Conselho menor mal, a demissão do general ou a do Ministério?”<sup>85</sup>. O Conselho julgou então ser menor mal aceitar a demissão do general, optando pela primazia do poder civil, mas, tentou contornar a questão pedindo uma reconciliação entre o general e o Gabinete. Só que o estrago já estava feito, o Gabinete saiu

---

<sup>83</sup> NABUCO, Joaquim. Op. Cit., pp. 740-1.

<sup>84</sup> Idem, p. 756.

<sup>85</sup> Idem, p. 757.

enfraquecido: “menos por ter sido desafiado pelo general do que por ter tido seu destino posto em questão pelo Imperador”<sup>86</sup>.

Foi em meio a esse fogo cruzado do Gabinete Zacarias que Affonso Celso atuou como ministro da Marinha e teve na carreira política seus principais serviços prestados ao Império. Mesmo não sendo um militar de carreira, Affonso Celso defendeu como poucos os brios da Marinha, em especial, a Esquadra. Assim como o Exército, a Marinha também teve suas ações no Paraguai contestadas pelos parlamentares brasileiros. Reclamações que encontraram veementes respostas nos discursos e em outras ações do futuro Visconde de Ouro Preto.

Affonso Celso de Assis Figueiredo nasceu em 21 de fevereiro de 1836 em Ouro Preto, Minas Gerais. Fez seus estudos Secundários no Liceu Mineiro e Bacharelado em Direito na Faculdade de Direito de São Paulo. Por Minas Gerais foi eleito Deputado Provincial em duas legislaturas, Deputado Geral em quatro oportunidades: 1864 a 1866, 1867 a 1868, 1877, 1878 a 1879, e Senador em 1879 e 1889. Por São Paulo ocupou os cargos de Inspetor da Tesouraria e Procurador Fiscal da Fazenda Geral da Província. Como ministro ocupou a pasta da Marinha entre os anos de 1866 e 1868, e da Fazenda entre 1879-80 e 1889. Nesta segunda oportunidade à frente dos negócios da Fazenda foi também Presidente do Conselho de Ministros. No Rio de Janeiro foi ainda professor de Direito Civil e Comercial da Faculdade Livre de Ciências Jurídicas e Sociais<sup>87</sup>.

Além de sua atuação como ministro da Marinha, que analisaremos mais adiante, o nome de Affonso Celso é frequentemente lembrado à frente da pasta da Fazenda entre 1879-80, período em que realizou o plano para amortização do papel-moeda; divisão da proposta orçamentária em projetos distintos para cada Ministério; exclusividade à Tipografia Nacional para a impressão de leis, Diário Oficial e demais publicações oficiais; criação da taxa sobre transportes, conhecida como imposto do vintém, execrada pela população; e proposta de reorganização administrativa. Seu nome é também citado quando da queda do regime monárquico em 1889, período em que ocupava os cargos de ministro da Fazenda e Presidente do Conselho de Ministros<sup>88</sup>. No ano anterior havia recebido o título de Visconde de Ouro Preto. Por ocasião da queda do regime monárquico esteve exilado até o ano de 1891. Faleceu em Petrópolis em 21 de Dezembro de 1912.

Junto a seus discursos nos cargos públicos, Affonso Celso expôs suas idéias em várias publicações com destaque para as seguintes obras: *A Esquadra e a Oposição Parlamentar*

---

<sup>86</sup> COSTA, Wilma Peres. Op. Cit., p. 254.

<sup>87</sup> Dados disponíveis em: [www.senado.gov.br](http://www.senado.gov.br) e [www.fazenda.gov.br](http://www.fazenda.gov.br).

<sup>88</sup> Dados disponíveis em: [www.fazenda.gov.br](http://www.fazenda.gov.br).

(1868); *Reforma Administrativa e Municipal* (1868); *As Finanças do Império* (1876); *Algumas Idéias Sobre a Instrução* (1883); *Resposta a Uma Impugnação* (1885); *Advento da Ditadura Militar no Brasil* (1891); *A Marinha de outrora: Subsídios Para a História* (1894).

Enquanto esteve na pasta da Marinha, Affonso Celso se esmerou na tarefa de responder aos críticos da Armada e criar meios para sua valorização. Em 14 de março de 1868, com o Decreto 4116, foi criado um museu a ser instalado no arsenal da Marinha da Corte até que um prédio próprio para isso fosse construído: “Hei por bem criar no arsenal de marinha da corte um museu, onde se recolham todos os objetos, cuja conservação interesse à armada nacional (...)”. Em seu artigo 3<sup>a</sup> o decreto especificava dois grupos de objetos a serem preservados: “O edifício, dividir-se-á em duas partes: na primeira se distribuirão modelos, máquinas, armas, troféus, etc; na segunda quadros históricos, retratos, bustos e estátuas de oficiais brasileiros ou estrangeiros, que tenham prestado serviços ao Brasil”<sup>89</sup>. E no mesmo ano da criação do museu, o relatório do diretor da Academia Imperial de Belas Artes registrava mais uma iniciativa do ministro:

O Governo Imperial pelo Ministro da Marinha encarregou o Professor de Pintura histórica, Victor Meirelles de Lima, da execução de dois grandes quadros a óleo, representando a passagem de Humaitá pela Esquadra Imperial na madrugada de 19 de fevereiro de 1868, e o Combate naval de Riachuelo em 11 de Junho de 1865. A Ilustríssima Câmara Municipal da Corte encomendou ao mesmo artista um outro quadro representando a abordagem dos Paraguios ao monitor Alagoas comandado pelo Capitão-Tenente Maurity em 19 de Fevereiro de 1868.<sup>90</sup>

Criando o museu e encomendando telas Affonso Celso, ao mesmo tempo em que enfatizava a importância daqueles combates navais, buscava resgatar e preservar a história da corporação. Se a guerra e as muitas críticas expuseram as limitações navais brasileiras também foram oportunas para a reafirmação da memória que se fazia sobre esta corporação.

Mesmo depois de deixar o ministério, em julho de 1868, Affonso Celso prosseguiu em defesa da Esquadra, desta vez expondo suas idéias em um livreto<sup>91</sup> datado de 10 de outubro de 1868, no qual o ex-ministro pretendia “demonstrar que foram de tudo injustas as censuras dirigidas no parlamento aos comandantes da esquadra em operações contra o Paraguai e à

<sup>89</sup> WANDERLEY, João Mauricio. **Relatório do ano de 1868 apresentado a Assembléia Geral Legislativa na 1<sup>a</sup> sessão da 14<sup>a</sup> legislatura**. Rio de Janeiro: Tipografia do Diário do Rio de Janeiro, 1869.

<sup>90</sup> SANTOS, Thomas Gomes dos. Relatório do diretor da Academia das Belas Artes. In: SOUZA, Paulino Jose Soares de. **Relatório do ano de 1868 apresentado a Assembléia Geral Legislativa na 1<sup>a</sup> sessão da 14<sup>a</sup> legislatura**. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1869, p. 3.

<sup>91</sup> OURO PRETO, Affonso Celso de Assis Figueiredo, visconde de. **A esquadra e a oposição parlamentar**. Rio de Janeiro: Tipografia e Litografia Francesa, 1868.

própria esquadra”<sup>92</sup>. O livreto se divide basicamente em duas partes; uma abordando o comando do almirante Tamandaré até 1866, e outra o de José Joaquim Inácio, o futuro barão de Inhaúma. O primeiro, no comando ao tempo da vitória em Riachuelo, o segundo, em Humaitá. Logo no início do documento, um resumo dos ânimos parlamentares sobre o tema:

Largo e animado debate abriu-se, nas duas casas do parlamento, durante as sessões legislativas de 1867 e 1868, e principalmente nos três meses incompletos d’esta ultima, sobre as operações da guerra, à que nos provocou o presidente do Paraguai. A’ situação política fulminada, na frase eloqüente do Sr. Nabuco, pelo raio de 16 de julho, cabe exclusivamente a responsabilidade tremenda de tão porfiada luta; Graves erros cometidos na direção puramente militar da guerra também lhe devem ser lançados em conta; Não soube o governo aproveitar os grandes recursos, que o entusiasmo nacional acumulou no teatro das operações; Maior proveito, mais decisivas vantagens poder-se-ia colher da bravura, patriotismo e poder do exercito e da esquadra imperial! Assim o proclamavam os oradores da oposição.<sup>93</sup>

A defesa deste ministro à corporação se explica em boa medida ao fato de ter ocupado a pasta da Marinha. Qualquer outro político em seu lugar não iria deixar que duvidassem da eficiência do grupo sendo que seu próprio nome estaria em cheque. Mas também é certo afirmar que em Affonso Celso a Esquadra encontrou um defensor aguerrido num nível que não foi suplantado pelos demais ocupantes deste ministério ao tempo da guerra.

Isto nos faz incluir um outro fator importante que não deve jamais ser ignorado, o das especificidades das corporações militares. Em outras palavras elas não apenas refletem as contingências sociais em que estão imersas, mas constroem uma dinâmica que lhes são próprias<sup>94</sup>. As atitudes de Affonso Celso buscavam cristalizar uma visão triunfante da Armada e por isso podemos dizer que foram influenciadas por esses ideais corporativos. No que diz respeito ao trabalho de Meirelles, este árduo trabalho de defesa da corporação, seja por parte de ministros ou oficiais, talhada ao longo de décadas, é um dos motivos que ajudam a explicar o porque uma obra tão demorada e dispendiosa, e que não traria resultados imediatos, foi solicitada.

O campo artístico tornou-se território privilegiado para fazer valer a visão das elites da corte, até porque o mecenato proporcionado pelo Estado garantia essa via de propagação ideológica. Pátria, civilização e nação foram ideais almejados por aqueles que arquitetavam a consolidação do Império, e patriotismo e heroísmo permearam a retórica dos oficiais da Marinha. Em que pese às várias formas artísticas serem territórios privilegiados da imaginação “tais representações, contudo, não deixam jamais de ter o real como referente.

<sup>92</sup> OURO PRETO, Affonso Celso de Assis Figueiredo, visconde de. A Esquadra..., p. 5.

<sup>93</sup> Idem, p. 4.

<sup>94</sup> CARVALHO. José Murilo de. Forças armadas..., p. 13.

Seja como confirmação, negação, ultrapassagem transformação, inscrição de um sonho, fixação de normas e códigos, registro de medos e pesadelos, exteriorização de expectativas (...) A arte diz o real de outra forma (...)”<sup>95</sup>. A Academia Imperial de Belas Artes e artistas como Victor Meirelles de Lima ajudaram nesta tarefa de consolidação ideológica do regime monárquico brasileiro.

---

<sup>95</sup> PESAVENTO, Sandra Jatahy. Este mundo verdadeiro das coisas de mentira: entre a arte e a história. In: **Estudos Históricos, Arte e História**, nº. 30, 2002/2.

## 2 VICTOR MEIRELLES DE LIMA: A SERVIÇO DO IMPÉRIO.



**FIGURA 3: Retrato de Victor Meirelles (1832-1903)**  
 [Reprodução fotográfica por] A. Pelliciari, 1915  
 Gelatina, p&b, carvão colado em cartão - 58,5 x 48,1 cm.  
 Coleção: Museu Victor Meirelles, Florianópolis, SC.  
 Fonte: CD ROM Museu Victor Meirelles.

Victor Meirelles de Lima nasceu em 18 de Agosto de 1832 em Nossa Senhora do Desterro atual Florianópolis, província de Santa Catarina. Pacata cidade que, para o Império, talvez o mais importante fosse o fato de tratar-se de um ponto geograficamente estratégico nas questões de fronteiras. No campo das artes plásticas a cidade não dispunha de escolas, tanto que o primeiro professor de Meirelles foi um imigrante argentino chamado Marciano Moreno, contratado pelos pais do futuro artista a partir de 1845. As aulas se pautavam em alguns fundamentos do desenho geométrico.



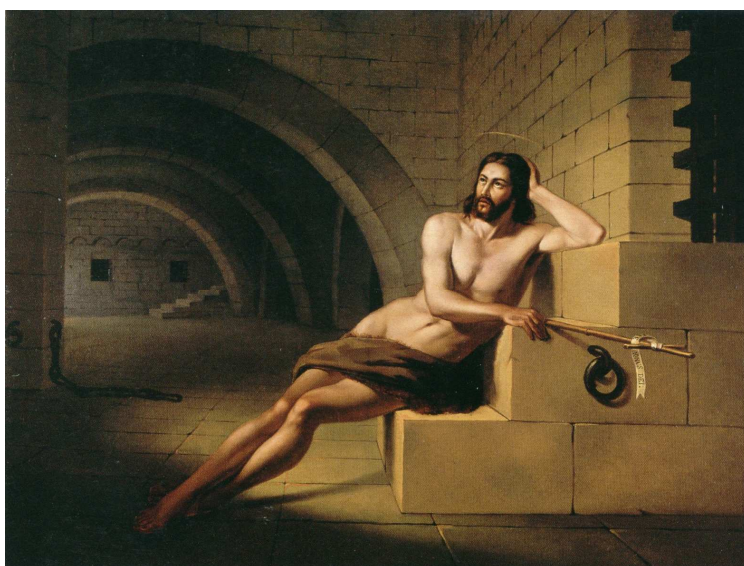
**FIGURA 4: Victor Meirelles de Lima. Vista da face ocidental do Largo do Palácio da cidade do Desterro, circa 1846.** Aquarela sobre papel, 36,4 x 61,8 cm. Coleção: Museu Victor Meirelles, Florianópolis, SC.  
 Fonte: CD ROM Museu Victor Meirelles.

Em 1846, de passagem pela cidade, para participar de uma conferência oficial, o Conselheiro do Império Joaquim Francisco Coelho, ouvindo falar de um talentoso menino, resolveu conhecê-lo. A pedido do Conselheiro, que ofereceu pincéis e tintas, Meirelles realizou uma litografia de tema mitológico

(Lacoonte) e uma aquarela do Desterro que foi registrada no 7º Salão das Belas Artes de 1846 com o nome de *Vista da face ocidental do Largo do Palácio da cidade do Desterro*, atual Praça XV de Novembro. O próprio Francisco Coelho as levou para o Rio e apresentou ao diretor da Academia, Félix Émile Taunay (1795 – 1881). Meirelles já havia produzido algumas pinturas da paisagem urbana do Desterro, mas neste caso a aquarela serviu para apresentá-lo ao conselho da Academia.



Com ajuda de custo do conselheiro e de políticos locais como o senador José da Silva Mafra, Meirelles embarcou para o Rio, matriculando-se na Academia em 03 de maio de 1847. No livro de matrículas da Academia consta que Meirelles matriculou-se na Classe de Desenho nos anos de 1847 e 1848. Entre os anos de 1849 e 1852 esteve na Classe de Pintura Histórica<sup>96</sup>. Em 1852 participou do 7º Prêmio de Viagem ao Exterior e sagrou-se vencedor do concurso com a tela *São João Batista No Cárcere*, assunto solicitado pela própria Academia. Percebe-se neste quadro que a temática religiosa, que fazia parte da produção da Academia, e o desenho de linhas neoclássicas já distanciavam Meirelles de suas paisagens urbanas do Desterro. Embarcou em 10 de janeiro de 1853 para a Europa passando por Paris e instalando-se em Roma onde permaneceu até 1856. Seguiu posteriormente para Paris e aí continuou seus estudos até 1861. Entre 1859 e 1860 executou a sua mais aclamada tela: *Primeira Missa no Brasil*, à qual retornaremos mais adiante.



**FIGURA 5:** Vitor Meirelles de Lima. *São João Batista no Cárcere*, circa 1852. Óleo sobre tela, 88,7 x 105,9 cm. Acervo: Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ.

Fonte: COLI: 2004, P. 20.

Em agosto de 1861 desembarcou no Brasil e foi condecorado com o Grau de Cavaleiro da Ordem da Rosa, e em 1862 assumiu o cargo de professor da Cadeira de Pintura Histórica. Até o final de sua vida pintou algumas das mais destacadas obras do período imperial: *Moema* (1866), *Combate Naval do Riachuelo* e *Passagem de Humaitá* (1872), *Batalha dos Guararapes* (1879), a segunda versão do *Combate*

*Naval do Riachuelo* (1883), o imenso *Panorama do Rio de Janeiro* (1888) além de outras obras inacabadas (por motivos pessoais ou políticos) e dezenas de retratos. Faleceu em 22 de fevereiro de 1903 na cidade do Rio de Janeiro. Em linhas gerais são estas as obras e os “caminhos” percorridos por Meirelles segundo as obras que se tem produzido sobre este pintor. Mas o que de fato interessa nessa trajetória das biografias e outros estudos são as

<sup>96</sup> ROSA, Ângelo de Proença; PEIXOTO, Elza Ramos. Biografia. In: ROSA, Ângelo Proença. Op. Cit., 28.

implicações políticas e estéticas que se iam atrelando ao trabalho deste artista<sup>97</sup>. “Os acontecimentos biográficos definem-se antes”, escreve Bourdieu, “como alocações e como deslocamentos no espaço social, isto é, mais precisamente, nos diferentes estados sucessivos da estrutura da distribuição dos diferentes tipos de capital que estão em jogo no campo considerado”<sup>98</sup>. Segundo Bourdieu ao comentar sobre os escritores, mas, podendo esta idéia ser aplicada também aos pintores:

(...) a teoria da biografia enquanto integração retrospectiva de toda história pessoal do artista em um projeto puramente estético ou a representação da “criação” enquanto expressão da pessoa do artista em sua singularidade, somente podem ser compreendidas inteiramente se forem recolocadas no campo ideológico de que fazem parte e que exprime, de uma forma mais ou menos transfigurada, a posição de uma categoria particular de escritores na estrutura do campo intelectual, por sua vez incluído em um tipo específico de campo político, cabendo uma posição determinada à fração intelectual e artística.<sup>99</sup>

Ou seja, são inúmeras e simultâneas contingências de caráter econômico, político e cultural que de uma forma ou de outra servem como possibilidades ou obrigações a serem vivenciadas pelo artista influenciando seu trabalho e que, mais do que isso, justificam e legitimam a produção deste artista. Meirelles foi o primeiro grande “resultado” pictórico dos esforços do Estado monárquico e da Academia Imperial de Belas Artes. O artista dominava o desenho como poucos, característica de suma importância dentro da Academia; não criou entraves para esta instituição nem para o Império ao não se rebelar contra a escola que o havia ensinado, como aconteceu com artistas neoclássicos na Europa, entre eles Jacques Luis David (1748 – 1825). Seguiu servindo conforme as exigências de seu mecenas – Estado/Imperador – em um período e país que oferecia reduzida condição de sobrevivência para os pintores fora desta instituição oficial.

Uma análise de algumas das principais características da Academia Imperial de Belas Artes e a maneira como estas apareceram na obra de Meirelles e foram defendidas por ele, bem como da sua posição como artista indissociável dos ditames de um mecenato, são os objetivos deste capítulo.

<sup>97</sup> Ver: COLI, Jorge. Primeira Missa e invenção da descoberta. IN: NOVAES, Adauto (org.). **A descoberta do homem e do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 107-121; COLI, Jorge. A pintura e o olhar sobre si: Victor Meirelles e a invenção de uma história visual no século XIX brasileiro. IN: FREITAS, Marcos Cezar de (org.). **Historiografia brasileira em perspectiva**. São Paulo: Contexto, 1998, p. 375-404; COLI, Jorge. **O que é arte**, São Paulo: Brasiliense, 15ª ed. 2000; CAMPOFIORITO, Quirino. **História da pintura brasileira no século XIX**. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983; ROSA, Ângelo Proença. et alli. **Victor Meirelles de Lima (1832-1903)**. Rio de Janeiro: Pinakothek; LEITE, José Roberto Teixeira. **500 Anos da pintura brasileira**. São Paulo: Log On Informática, 1999 s/p. 1 CD-ROM; RUBENS, Carlos. **Vitor Meireles, sua vida e sua obra**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1945.

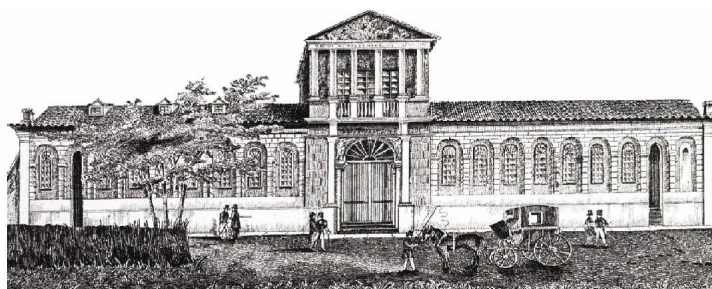
<sup>98</sup> BOURDIEU, Pierre. **Razões práticas**: sobre a teoria da ação. Campinas: Papirus, 1996, pp. 81-2.

<sup>99</sup> BOURDIEU, Pierre. **A Economia das trocas simbólicas**. 5. ed., São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 184.

## 2.1 ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES: DOS LIMITES DE SUA ADEQUAÇÃO.

Ter o aval, inicialmente de D. João VI e posteriormente de D. Pedro I e D. Pedro II, não significou facilidades para a instalação e manutenção da Academia Imperial de Belas Artes no Brasil<sup>100</sup>. O objetivo principal deste tópico é demonstrar que a Academia sempre colecionou detratores e que suas atividades nunca foram aceitas com unanimidade. Veremos também que apesar das muitas críticas sofridas por esta instituição e contra as quais teve que lidar em praticamente todo o período de seu funcionamento de 1826 até 1889, levando-se em consideração aqui apenas o período monárquico da Academia, seus defensores, fossem eles políticos ou artistas, procuraram adequá-la conforme as necessidades da sociedade na qual estava inserida.

O curador Luciano Migliaccio disse certa vez que embora visto como encadeamento lógico “a vinda da Missão Francesa e a criação da Academia não ocorreram desse modo: o nascimento da escola só se deu muito mais tarde, e com



**FIGURA 6: Academia Imperial de Belas Artes. Anônimo, 1846. Litografia 13,4 x 21,5cm P&B, com um tílburi à frente e cidadãos passeando. Fonte: [www.ibri.gov.br](http://www.ibri.gov.br).**

características resultantes de um complexo processo político”<sup>101</sup>. Ainda segundo Migliaccio:

Ao longo do tempo, a sociedade portuguesa fora estruturando-se de modo a se adaptar às exigências da administração militar e comercial de um grande império marítimo. Por isso a Coroa criara uma classe de engenheiros militares que, em muitos casos, centralizavam funções que noutros países era dos arquitetos. A marca fortemente religiosa que a própria história imprimira à sociedade portuguesa também condicionava suas escolhas estéticas e formais. Durante séculos, as artes haviam sido um poderoso instrumento de evangelização nas mãos das ordens religiosas que, de fato, haviam formado as cidades. Até mesmo as práticas de construção eram entregues a corporações (...).<sup>102</sup>

<sup>100</sup> O grupo de franceses ao qual historicamente denominamos “Missão Artística Francesa”, que por muito tempo se cogitou ter sido convidado por D. João VI, teve na verdade a necessidade de se retirar da França que àquela época não era mais favorável aos artistas que outrora serviram Napoleão. Oferecer os serviços mais do que ser convidado a prestá-los, este é o tom do documento de Joachim Lebreton, organizador da Missão, enviado ao Conde da Barca em 1816. Ver: **Memória do Cavaleiro Joachim Lebreton para o estabelecimento da Escola de Belas Artes, no Rio de Janeiro, 1816**. Texto disponível em: [www.dezenovevinte.net](http://www.dezenovevinte.net).

<sup>101</sup> MIGLIACCIO, Luciano. Da colônia à independência. In: AGUILAR, Nelson (org). **Mostra do redescobrimento**: Século XIX. Fundação Bienal SP, São Paulo: Associação Brasil 500 anos artes visuais, 2000, s/p.

<sup>102</sup> Idem. Ibidem.

Foi em uma sociedade permeada por esta longa tradição administrativa, militar e religiosa, com implicações na arquitetura, desenho e pintura, que os franceses e seus defensores em terras brasileiras a partir de 1816 tiveram que instalar métodos artísticos muito distintos dos existentes no então Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves. Desta forma não foi apenas uma mudança estética que a Academia veio fomentar; incluía-se passar para as mãos dos recém chegados atribuições tradicionalmente desempenhadas por outros seguimentos da sociedade.

Em 07 de agosto de 1826, três meses antes da inauguração da Academia, um artigo do jornal *O Spectador*, intitulado “As Belas-Artes” animou uma pequena discussão que ilustra bem, no campo artístico, este desacordo entre aqueles que defendiam uma arte “brasileira” e os que achavam que os franceses vinham tirar o Brasil de uma “inércia” artística. O artigo elogiava um quadro do pintor Simplício de Sá representando “Suas Majestades Imperiais” e vinculava esta desenvoltura artística ao fato de ser o pintor um dos alunos de Debret:

(...) este Sr. foi discípulo do insigne David da França; a sua chegada ao Brasil, tanto pelo magnífico quadro histórico que está pintando para perpetuar a memória da feliz Sagração de S.M.I., como pelos bons discípulos que está formando, fará época na história da pintura no país.<sup>103</sup>

O redator (P. Plancher, editor do jornal) via os franceses como um divisor de águas nas artes do Brasil:

A pintura, antes da chegada dos artistas franceses, era uma arte pouco apreciada entre nós; não por falta de gosto natural da nossa parte, mas sim, por falta de ocasiões de mostrá-lo, estando as poucas pinturas boas que aqui havia nas mãos de particulares e retiradas da pública inspeção; mas, como na música é preciso que uma pessoa tenha ouvido muito dela, boa, para poder distinguir as suas belezas particulares e diferentes partes no meio da bulha geral da orquestra, assim é a pintura; é preciso ter visto muito dela e boa, para poder distinguir as suas belezas e excelências no meio do mero esplendor das diferentes cores (...).<sup>104</sup>

P. Plancher também escreveu sobre as dificuldades de adaptação dos franceses aqui chegados assim como das dificuldades de recepção dos que não estavam habituados com a pintura do “belo estilo” e citou uma anedota a esse respeito, na qual uma freguesa reclamava que o pintor colocou no seu retrato uma mancha em seu pescoço que ela não via motivo para que ali estivesse e por isso rejeitava a obra deixando o pintor furioso. O redator argumentava que ambos tinham em parte razão. O pintor tinha, segundo ele, vivido no centro do bom gosto

<sup>103</sup> KUHLE, Paulo Mugayar. A Academia de Belas-Artes em 1826: uma pequena polêmica nos jornais cariocas. IN: **Rotunda**. Campinas: Unicamp, nº 1, abril 2003, pp. 39-59. Disponível em: [www.iar.unicamp.br/rotunda](http://www.iar.unicamp.br/rotunda).

<sup>104</sup> Idem. Ibidem., pp. 44-45.

para a sua arte, e seus ouvidos estavam estragados pelas “ridículas interjeições laudatórias dos parisienses (...) mesmo para os objetos mais frívolos”. Já a Sra. não estava obrigada a ser conhecedora da “bela pintura à primeira vista, da qual as nossas idéias, geralmente falando, eram limitadas (...)”<sup>105</sup>.

O artigo se encerrava com elogios ao prédio da Academia, ironizando a presença de outras casas que estariam sendo construídas em frente: “(...) serão para escondê-lo da vista dos estrangeiros que no-lo podiam invejar? Ou serão para que as belezas da arquitetura da Academia se possam melhor contemplar à sua sombra?”<sup>106</sup>.

Este óbvia aceitação aos franceses e o desdém com a arte anterior à Missão causou a ira de um leitor que enviou uma correspondência a outro jornal, o *Diário Fluminense*, que a publicou em 24 de agosto de 1826. O autor das críticas não disse o nome, apenas assinou como “De um seu constante leitor, que sendo amigo de Platão é mais amigo da verdade”.

O “amigo de Platão” não discordava do mérito dos franceses, mas de forma alguma concordava com a acusação do artigo sobre uma arte não apreciada antes da chegada da *Missão*. Dizia que “Ninguém impugna o mérito de todos estes Srs; quanto deles se diz é justo e é verdade. O que se impugna é que não são só eles, provando-se por este artigo que a pintura era apreciada antes da vinda de M. Debret (...)”<sup>107</sup>. Contradizendo o outro artigo que dizia que as poucas pinturas boas estavam sob a guarda de particulares respondeu:

Poder-se-á conceituar pouco apreciada uma coisa, quando ela se acha servindo de adorno e ornato ao santuário de Deus Vivo, nos altares, nos tetos, nas paredes dos templos; aos paços, nas salas de respeito, às sacristias das igrejas e aos claustros dos conventos? Estando ali colocada, poder-se-á dizer que existe em mão de particulares?<sup>108</sup>

Na seqüência enumerou uma série de artistas, entre os quais o diretor da Academia, Henrique José da Silva, como um dos representantes da pintura anterior aos franceses. Mesmo respeitando a obra de Debret, argumentava que este produziu muito pouco até então e ensinou a poucos para que dele se dissesse que marcara época. E ironizou: “se tal época faz época, não sei que denominação terá esta época nas futuras épocas”<sup>109</sup>. Chamou de falso e parcial o artigo do *Spectador* e que voltaria ao assunto em futura correspondência.

Nesse meio termo outra correspondência foi publicada pelo *Spectador* em 21 de Agosto e assinada pelo “O Carioca Constitucional/B.F.G.”. Entre as suas reclamações acusava

<sup>105</sup> KUHLMAN, Paulo Mugayar. Op. Cit., p. 45.

<sup>106</sup> Idem, p. 46.

<sup>107</sup> Idem, p. 47.

<sup>108</sup> Idem, p. 48.

<sup>109</sup> Idem, p. 48.

o pintor Manoel Dias de usufruir de benefícios financeiros e outros mais oferecidos por membros importantes da corte como Francisco Bento Maria Targini (1756 – 1827), visconde de São Lourenço. O acusava também de usar para a pintura do nu um modelo inadequado<sup>110</sup>.

E eis que o “amigo de Platão” retornou em outra correspondência publicada no Diário Fluminense em 30 de Agosto: “Até quando, ó Catilina, abusarás da nossa paciência! Para elogiar certos e determinados indivíduos estrangeiros e seus aderentes não há encômios que se não tributem; para deprimir os nacionais que não são da facção, não há depressões de que não os acumulem.”<sup>111</sup>. Respondeu a esta outra correspondência dizendo que se Manoel Dias estudou às custas do Estado os discípulos de Debret também o fizeram e seguiu enumerando mais nomes da arte “brasileira”. Deixando de lado outros comentários deste “nacional” protetor de nossas “virtudes” é interessante o comentário deste sobre quem faz as épocas. O Estado na pessoa do rei ou monarca deveria receber os méritos pelos estímulos às artes:

As épocas quem as fazem são os monarcas e não os articulistas. À proteção e ao estímulo que lhes oferece o Imperador, dando-lhes espaço para o seu desenvolvimento é que se devem as grandes obras e os grandes gênios. É pois Sua Majestade quem forma a época da história do renascimento da arte da pintura; tirar a glória do Augusto Protetor para a dar ao protegido é, além de sumo atrevimento, ignorância suma.<sup>112</sup>

A exposição deste debate nos jornais foi apenas um exemplo bastante revelador dos humores que cercaram a chegada dos artistas franceses da *Missão* ao Brasil. Ele é sintomático de uma tensão que persistiu por todo o período de existência da Academia. Em outras palavras, a arte acadêmica brasileira foi apenas uma das vias artísticas em voga no período. A arte barroca colonial, seja pintura ou escultura, floresceu ainda por muitas décadas do século XIX. Os tão celebrados *Doze Profetas* de Antônio Francisco Lisboa (Aleijadinho) foram terminados em 1808. A *Ceia* de Manoel da Costa Ataíde (1762 – 1837), principal pintor do barroco brasileiro, foi executada por volta de 1828, período em que a Academia já estava em funcionamento. E se passavam mais de vinte anos das atividades desta quando morreu José Teófilo de Jesus em 1849, um dos representantes da pintura barroca na Bahia<sup>113</sup>.

Se a Academia servia principalmente à elite monárquica centrada na corte<sup>114</sup>, não deixou de reorganizar-se buscando uma dificultosa adequação às necessidades do país. E isso

<sup>110</sup> KUHLMAN, Paulo Mugayar. Op. Cit., p. 51.

<sup>111</sup> Idem, p. 55.

<sup>112</sup> Idem, p. 59.

<sup>113</sup> LEITE, José Roberto Teixeira. **500 Anos da pintura brasileira**. São Paulo: Log On Informática, 1999 s/p.

<sup>114</sup> No problemático início das atividades da Academia, podemos destacar o trabalho de Debret, que foi o professor da primeira classe de pintura iniciada em 1827. Organizou também a primeira exposição de arte no Brasil inaugurada em 2 de dezembro de 1829. Dentre os alunos de Debret estava Manuel de Araújo Porto-Alegre que se tornou diretor da Academia e foi um dos grandes incentivadores de Meirelles.

não apenas nas chamadas “belas artes” mas também nas “artes mecânicas”. Mesmo sendo rígida em termos estéticos não ficou estática nem imune à sociedade na qual foi implantada, como se observa nas propostas de mudança elaboradas a partir de 1854 e oficializadas em 1855. Esta não foi a primeira e nem a última reforma sofrida pela Academia mas certamente foi a mais complexa no período do Império e mostrava a preocupação em adaptar a instituição aos propósitos da corte tornando-a de fato útil. O ministro do Império, Couto Ferraz, em seu relatório para o ano de 1853 estava incomodado com a pouca adequação desta escola de artes ao que o Estado de fato queria:

O Governo, tendo meditado sobre os resultados apresentados por esta Academia, fundada em 1826, entende que ela não tem correspondido às necessidades do País, pois que o espírito que presidiu à sua organização, aliás muito louvável, foi um tanto longe do que pedia então o nosso estado de civilização. Nos países, onde a indústria e a arquitetura ainda não têm raízes, as artes da pintura, da estatuaría, e da gravura, não podem sobressair, porque elas só progridem quando precedidas por elementos próprios, que lhes abrem caminho. Considero por isso de urgente necessidade para o País a reorganização deste Estabelecimento artístico, para que ele possa em mais larga e mais positivamente espalhar o seu benigno influxo sobre as outras artes, que tem por base de sua perfeição o desenho, para que elas se desenvolvam no estudo do belo simétrico, e na disciplina da estética: por que as artes sem um guia permanente, sem esses exemplares consagrados pelo gosto, podem cair na degeneração de todas as tradições recebidas.<sup>115</sup>

A Academia, bem como as demais instituições de ensino, tornavam-se de certa maneira ferramentas de um “projeto civilizador”. Ser útil ao Brasil, esta era a tarefa:

A nossa indústria não tem na generalidade o caráter de beleza e perfeição que se encontra nos trabalhos do artífice educado em outros países, porque lhes tem até hoje faltado o ensino necessário. A Academia das Belas Artes pode satisfazer a esta urgente necessidade, dirigindo igualmente a mocidade que se dedica às artes mecânicas e a outras que não pertencem à categoria das artes sublimes. É preciso encarnar o espírito artístico na indústria, para que seus artefatos se mostrem revestidos da mesma formosura e elegância que observamos nos produtos da Europa civilizada, e que lhes dão a preferência da parte de todas as pessoas de gosto (...) As reformas que se estão fazendo nas instituições científicas e literárias exigem que se atenda ao mesmo tempo ao ensino das artes, a fim de que o pensamento do Governo se generalize e marche harmonicamente em todos os elementos civilizadores. Está hoje á testa d’Academia o Lente da Escola Militar Manoel de Araújo Porto-Alegre, que ao zelo e inteligência de que é dotado, reúne estudos especiais para coadjuvar eficazmente as reformas que o Governo intenta fazer na mesma Academia.<sup>116</sup>

Outras adequações vieram no correr dos anos quando se percebeu que os objetivos pretendidos ainda não tinham sido alcançados. Apesar de algumas conquistas e avaliando os resultados dos novos estatutos até o ano de 1858, o ministro do Império, Sérgio Teixeira de Macedo, dizia que nem todos os dispositivos estavam surtindo os efeitos esperados. Para ele

<sup>115</sup> FERRAZ, Luiz Pedreira do Coutto. **Relatório do ano de 1853 apresentado a Assembléia Geral Legislativa na 2ª sessão da 9ª legislatura**. Rio de Janeiro: Tipografia do Diário, 1854, pp. 69-70.

<sup>116</sup> Idem. Ibidem., p. 70.

faltava ainda em nosso país “a animação publica aos artistas, e a emulação entre eles”<sup>117</sup>. Esta foi uma reclamação que apareceu em vários outros relatórios, tanto dos ministros do Império quanto dos diretores da Academia. Necessário seria que o governo solicitasse encomendas aos artistas, pois, a sociedade não absorvia a contento as demandas exigidas por este estabelecimento, fato que se aplicava especialmente à pintura histórica.

Já no campo das “artes mecânicas” sugeriu-se que o ensino fosse ministrado também à noite, dirimindo-se uma das dificuldades que “mais obstem á vulgarização do estudo das belas artes aplicadas á indústria, facilitando-se assim o ensino deste ramo aos artistas que durante o dia não se podem distrair de suas ocupações”<sup>118</sup>. O curso noturno foi instituído pelo Decreto 2424 de 25 de maio de 1859, e a primeira turma iniciou as atividades em 1860 com 38 alunos. No período diurno, para este mesmo ano, matricularam-se 53 alunos.

A medida de fato surtiu efeito e em poucos anos o número de alunos no ensino noturno superou com folga aos que estudavam durante o dia. Em 1868, ano da encomenda dos quadros sobre os combates navais, a Academia contou com 363 alunos matriculados, divididos em 294 no curso noturno e 69 no diurno. Frequentavam ainda, como ouvintes outros 66 alunos<sup>119</sup>.

Como pudemos observar, em um sentido ideológico a Academia encontrava seu caminho nos propósitos de um “projeto civilizador”. Na prática sua influência na sociedade se daria não apenas nas “belas artes” mas na “indústria” que incluía desde a cunhagem de moedas até grandes projetos arquitetônicos. Tanto nas “belas artes” quanto na “indústria” a base de ensino era a mesma, a do desenho. Este era o fio condutor do ensino acadêmico, o caminho pelo qual a Academia poderia influenciar a sociedade e assim, como disse Couto Ferraz no supracitado relatório de 1853: “espalhar o seu benigno influxo sobre as outras artes, que tem por base de sua perfeição o desenho, para que elas se desenvolvam no estudo do belo simétrico, e na disciplina da estética”<sup>120</sup>. É sobre a importância do desenho na Academia e sua influência na obra de Meirelles que falaremos a seguir.

<sup>117</sup> MACEDO. Sergio Teixeira de. **Relatório do ano de 1858 apresentado a Assembléia Geral Legislativa na 3ª sessão da 10ª legislatura**. Rio de Janeiro: Tipografia Universal de Laemmert, 1859, p. 13.

<sup>118</sup> MACEDO. Sergio Teixeira de. **Relatório do ano de 1858 apresentado a Assembléia Geral Legislativa na 3ª sessão da 10ª legislatura**. Rio de Janeiro: Tipografia Universal de Laemmert, 1859, p.13.

<sup>119</sup> O curioso neste número fica por conta dos 131 alunos que perderam o ano por causa das faltas. Uma das explicações é que muitos estavam se matriculando apenas para fugir do recrutamento forçado. Apesar da situação se manter em 1868, já no ano anterior procurou-se uma maneira de acabar com esta realidade ao criar-se o Decreto 3833 para estabelecer novas regras nas matrículas.

<sup>120</sup> FERRAZ, Luiz Pedreira do Coutto. **Relatório do ano de 1853 apresentado a Assembléia Geral Legislativa na 2ª sessão da 9ª legislatura**. Rio de Janeiro: Tipografia do Diário, 1854, p. 70.



## 2.2 ACADEMIA E DESENHO: DESENVOLVENDO O “BELO SIMÉTRICO”.

A plêiade de artistas e artífices da chamada Missão Artística Francesa trouxe consigo a herança neoclássica européia, com a exigência do desenho e da anatomia e a rígida organização na composição dos quadros. Trouxe também a influência do Romantismo que por aqui ganhou matizes próprios. Em sua busca por tradições e no culto à história o Romantismo brasileiro era tributário do nacionalismo. Um nacionalismo ao mesmo tempo nativista e patriótico. Nativista na medida em que cultuava a figura do índio e da natureza. Patriótico no sentido do respeito e apreço pela jovem nação e pela busca de uma literatura própria que ecoou também na arte acadêmica<sup>121</sup>.

Desde seus primeiros anos de atividades a Academia teve no desenho a base de seu fazer artístico. E não eram apenas em obras da “arte sublime” ou do “belo estilo” que se fazia sua aplicação. É o que se pode observar nos novos *Estatutos da Academia das Belas Artes* elaborados na maior reforma pela qual a Academia passou em 1855. Os artigos 18 e 19, referentes ao desenho geométrico e industrial, mostram bem os rumos que se queria dar a esta instituição, adequando-a as novas exigências do Estado:

Art. 18. A aula de desenho geométrico será dividida em duas séries: a 1ª complementar da cadeira de matemáticas constará do desenho linear: a 2ª de aplicações especiais do mesmo desenho á industria conforme a profissão ou destino dos alunos. Art. 19. Todos os alunos são obrigados a freqüentar o ensino da 1ª serie antes de passarem para o estudo de qualquer outro ramo artístico.<sup>122</sup>

Nota-se um esforço em adequar o ensino da Academia às exigências dos diversos ramos da “indústria” bem como a obrigatoriedade do desenho em todas as seções de ensino da instituição. Os artigos 78 e 79 sobre “desenho industrial” reforçam ainda mais a necessidade da formação do artífice:

Art. 78. As aulas de Matemáticas aplicadas, de Desenho geométrico, de Escultura de Ornatos e de Desenho de Ornatos, que fazem parte do ensino Acadêmico, têm por fim também auxiliar os progressos das Artes e da indústria Nacional. Art. 79. Haverá sempre nestas três ultimas aulas duas espécies de alunos: os Artistas e os Artífices, os que se dedicam ás Belas Artes, e os que professam as Artes mecânicas. Os alunos desta segunda espécie terão um livro próprio de

<sup>121</sup> SCHLICHTA, Consuelo Alcioni Borba Duarte. **A pintura histórica e a elaboração de uma certidão visual para a nação no século XIX**. Tese (Doutorado). UFPR, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em História, 2006, p. 91.

<sup>122</sup> Decreto nº 1603 de 14 de maio de 1855. Dá novos Estatutos à Academia das Belas Artes. In: FERRAZ, Luiz Pedreira do Coutto. **Relatório do ano de 1854 apresentado a Assembléia Geral Legislativa na 3ª sessão da 9ª legislatura**. Rio de Janeiro: Tipografia Universal de Laemmert, 1855, p. 3.

matricula, na qual se declarará a profissão que seguem, para que os Professores o saibam e possam dirigir os seus estudos convenientemente.<sup>123</sup>

Observa-se que este era um assunto que extrapolava os limites desta instituição, e fazia parte de um projeto amplo que animasse o desenvolvimento da “indústria” local: “No Brasil, o reduto dessa discussão centrada no Desenho reside e prolifera nos Liceus de Artes e Ofícios, abarcando a frequência aos operários, trabalhadores, homens comuns, atrelando a arte à produção industrial”<sup>124</sup>. A partir da instalação do Liceu do Rio por iniciativa da Sociedade Propagadora da Instrução Popular, outras tantas proliferam pelo país durante o século XIX: Bahia (1872), São Paulo (1873), Pernambuco (1880), Santa Catarina (1883), Amazonas e Alagoas (1884). Em Minas Gerais foram implantados Liceus em Serro (1879), Outro Preto (1886) e Diamantina (1896)<sup>125</sup>.

Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806 – 1879), falando a respeito na inauguração das aulas de Desenho Geométrico na Academia, dizia que:

Os espíritos vulgares consideram o desenho como uma arte de luxo, ou passatempo agradável, porém, os homens que pensam, as inteligências superiores, o encaram como uma necessidade para a civilização; porque ele é uma revelação do pensamento a escrita da linguagem das formas.<sup>126</sup>

Em uma das cartas que escreveu a Victor Meirelles em 1855, quando este era pensionista do Estado e estava estudando na Itália, Porto-Alegre alertou o artista sobre a atenção que deveria dar ao desenho:

(...) Estude o nu, estude anatomia, estude bem o desenho, e veja se toma Mr. Delaroche por mestre, que é hoje o pintor o mais filosófico e o mais estético que eu conheço. Estude cavalos, porque as nossas batalhas exigem este estudo (...) Anatomia e perspectiva, e muito desenho porque nossa escola está muito fraca no desenho, muito e muito fraca, e V.S. há de chegar a tempo de tomar conta dela e dar-lhe o impulso desejado; sua missão é bela porque os tempos lhe são favoráveis. Adeus, estude, creia na afeição de seu patrício muito brasileiro.<sup>127</sup>

Porto-Alegre até se repetia na exigência pelo desenho e pela anatomia que eram de fato exigências da Academia e se mostrava preocupado com o estágio em que se encontrava o

<sup>123</sup> Decreto nº 1603 de 14 de maio de 1855, p. 9.

<sup>124</sup> SOUZA, Iara Lis F.S.C., **Das tramas do ver: Belmiro de Almeida**. Dissertação (Mestrado). Campinas: Unicamp, 1990, P. 34.

<sup>125</sup> Idem. Ibidem., p. 34.

<sup>126</sup> Idem, p. 35.

<sup>127</sup> GALVÃO, Alfredo. Manuel de Araújo Porto-Alegre: sua influência na Academia Imperial de Belas Artes e no meio artístico do Rio de Janeiro. In: **Revista do patrimônio histórico e artístico nacional**, vol.14, 1959, p. 73.

uso do desenho na instituição. O domínio sobre o desenho era uma característica essencial para que Meirelles assumisse futuras funções dentro da Academia Imperial de Belas Artes.

Bittencourt da Silva, formado na Academia, escreveu na *Revista Brasil Artístico* de 1857 a respeito do Liceu, no qual foi diretor e arquiteto, destacando a importância do desenho e a desejada influência do artista na elaboração de “obras da indústria nacional”:

O desenho, esse precioso ramo dos conhecimentos, como a escrita, é entre nós completamente ignorado, não obstante a sua qualidade gráfica, três ou quatro pessoas o sabem, três ou quatro o compreendem. (...) Ninguém hoje ignora que as belas artes são o influxo de todas as indústrias, as bases de toda a perfeição manufatureira. (...) Que valor não terão as obras da indústria nacional, quando as Belas Artes tiverem enriquecido os adornos de todas as nossas produções, melhorando o seu fabrico, harmonizando as suas linhas, dando-lhes uma nova forma, aplicando-lhes todos os recursos da natureza brasileira.<sup>128</sup>

A fala de Bittencourt da Silva estabelece uma nítida diferença entre a produção manufatureira em geral, destituída do ideal domínio do desenho nos níveis e formas exigidos e a Academia que desde o início estava ancorada no uso do desenho, e que era chamada a colaborar com esta reformulação na maneira de se produzir. Desde os primórdios do século XIX o desenho era o elemento principal dentro da pedagogia neoclássica, preocupado com a exatidão da linha e do modelado: “A importância desses elementos envia à influência dos exercícios de observação da escultura antiga, que existente em maior número, em comparação com a pintura, fincara-se como modelo constantemente citado”<sup>129</sup>. Conhecido na época por escrever sobre arte, o jornalista Felix Ferreira, por volta da década de 1850, considerou o desprestígio do desenho e o estado da indústria em virtude do uso de escravos:

Os escravos entre nós são empregados não só nos mais pesados ofícios e serviços secundários das fábricas mas também, nas artes mais delicadas e industriais mais apuradas como o fabrico dos chapéus, jóias, móveis, nas coisas de moda, tipografias, etc. Arredar tão desvantajosa concorrência das fábricas e oficinas é uma das medidas mais úteis que se pode tomar em favor do desenvolvimento da indústria nacional, como também de não maior alcance é propagar o ensino artístico pelas classes operárias.<sup>130</sup>

Se a Academia tinha algo muito específico a fazer, a tarefa de criar imagens que representassem fatos e personagens de uma história nacional em construção, também se inseria em um projeto amplo de melhoramento da “indústria nacional”, contribuindo com o ensino do desenho. Como escreveu Iara Liz:

<sup>128</sup> SOUZA, Iara Lis F.S.C., Op. Cit., pp. 35-6.

<sup>129</sup> Idem, p. 36.

<sup>130</sup> Idem, pp. 36-7.

Neste projeto de várias vontades e discursos manifestos (amplificando-se no social por uma complementação, não havendo sequer uma voz recalcitrante), uma das tarefas desse desenho destinado à indústria consiste num refinamento do gosto em geral, asseverando o padrão de civilização e tendo por finalidade o povo, tornando-o ‘capaz’ através do desenho.<sup>131</sup>

Lembremos neste caso o que foi citado no tópico anterior sobre a Academia quando o ministro do Império, Sérgio Teixeira de Macedo, falou em diminuir as dificuldades que “mais obstem à vulgarização do estudo das belas artes aplicadas à indústria, facilitando-se assim o ensino deste ramo aos artistas que durante o dia não se podem distrair de suas ocupações”<sup>132</sup>, recorrendo neste caso ao ensino noturno que de fato como vimos atraiu em pouco tempo a maior parcela dos alunos da Academia.

Para aqueles que se dedicaram a avaliar as produções artísticas e industriais do período, não lhes escapou o domínio do desenho como um dos parâmetros desta avaliação. Felix Ferreira, falando a respeito da exposição do Liceu de 1882, apresentou uma descrição em que arte e indústria se entremeavam e, embora não dizendo explicitamente, isso de fazia por meio do desenho:

Como na passagem do reino animal para o vegetal, apresentam-se por tal modo os indivíduos que participam de ambos os reinos, assim certos produtos de artes industriais atingem a tal grau de perfeição, que tanto podem ser classificados nas belas artes como na indústria: tais são as litografias, as fotografias, os objetos de ourivesaria, ornatos de metal fundido e até impressões tipográficas.<sup>133</sup>

Aliás, por essa época Victor Meirelles já estava em Paris (1882 – 1883) executando a segunda versão do *Combate Naval do Riachuelo*. E sobre o marinheiro alvejado no centro deste quadro, observou Félix Ferreira em seu livro publicado em 1885:

Uma figura como essa basta para firmar a reputação de um artista. Não se chega a esse resultado sem muito trabalho, muito estudo e muita observação. Não se arranca à anatomia o segredo de uma musculatura tão perfeita, como a que nos apresenta aquelas pernas seminuas, sem que se tenha pleno conhecimento do necessário da ciência para o complemento da arte.<sup>134</sup>

A preocupação de Meirelles com o desenho, a exatidão com que produzia os mais simples detalhes não escapou ao olhar do mais importante crítico de arte da época, Luiz Gonzaga Duque Estrada, quando escreveu seu livro em 1888:

<sup>131</sup> SOUZA. Iara Lis F.S.C., Op. Cit., p. 37.

<sup>132</sup> MACEDO. Sergio Teixeira de. **Relatório do ano de 1858 apresentado a Assembléia Geral Legislativa na 3ª sessão da 10ª legislatura**. Rio de Janeiro: Tipografia Universal de Laemmert, 1859, p. 13.

<sup>133</sup> FERREIRA, Félix. **Belas Artes, estudos e apreciações**. Rio de Janeiro: Baldomero Carqueja Fuentes – editor; Pedro Jardim & Gaspar – impressores, 1885. In: LEVY, Carlos Roberto Maciel. Publicação Digital. ArteData, 1998. Disponível em: [www.artedata.com](http://www.artedata.com), s/p.

<sup>134</sup> Idem. Ibidem.

O seu desenho parece feito a compasso, é exato. Estuda-o durante horas e horas, bosqueja-o, mede, relaciona, estabelece proporções precisas nos mais insignificantes trabalhos e a mesma paciência emprega na execução. Para fazer a mão de um retrato do general Tibúrcio gastou dois croquis, um a carvão, outro a óleo; e para pintar a mão do sargento-mor Dias Cardoso, na batalha dos Guararapes, despendeu igual trabalho. Um acessório qualquer, uma jóia em vestimenta de dama, uma condecoração na casaca de um cavalheiro, custam-lhe tanto tempo quanto é preciso para um pintor moderno executar uma boa mancha.<sup>135</sup>

Meirelles absorveu e colocou em prática os ensinamentos dessa escola oficial de artes e foi defensor deste postulado estilístico trazido pelos franceses e adaptado segundo as necessidades do Estado monárquico. O *habitus* acadêmico o acompanhou por toda a vida. Pode-se argumentar que Meirelles foi artista mas também foi um artesão no sentido de dar uma imagem aos anseios ideológicos e políticos de seus mecenas. É sobre a formação deste artista-artesão que falaremos a seguir.

---

<sup>135</sup> ESTRADA, Luiz Gonzaga Duque. **A arte brasileira**, pintura e escultura. Rio de Janeiro: H. Lombaerts & Companhia, 1888. In: LEVY, Carlos Roberto Maciel. Publicação Digital. ArteData, 1998. Disponível em: [www.artedata.com](http://www.artedata.com), s/p.

### 2.3 CORTE, ACADEMIA E MEIRELLES: REDUTO DE ARTISTAS ARTESÃOS.

No período da Guerra do Paraguai o governo brasileiro tinha a sua disposição pelo menos dois pintores capazes de dar cores aos grandes combates, fossem eles de tempos idos (como Guararapes), ou aqueles que estavam acontecendo nos Chacos, rios e campos paraguaios. Eram Victor Meirelles e Pedro Américo, um da província de Santa Catarina e o outro da Paraíba. É sobre a rígida formação do primeiro que falaremos a seguir.

Como observamos logo na introdução deste capítulo, Meirelles foi “descoberto” por um conselheiro do Império e encaminhado para a Academia Imperial de Belas Artes. Este expediente se repetiu outras tantas vezes nas diversas províncias do Brasil. A instalação da Academia em 1826 criou a única instituição centralizada a serviço da corte do Império. O pouco conhecimento artístico que alguns traziam de seus lugares de origem praticamente não importava em uma instituição comprometida com anseios políticos e ideológicos, embora interessada em se adequar às necessidades da sociedade brasileira.

Uma questão que incomodou à época foi a demanda que a sociedade podia oferecer aos trabalhos desses artistas. Manuel de Araújo Porto-Alegre alertou Meirelles sobre os limitados ganhos que se podia obter com a pintura no país: “O artista aqui deve ser uma dualidade: pintar para si, para sua glória, e retratista para o homem que precisa de meios”<sup>136</sup>. A pintura de retrato era talvez o caminho mais fácil para um artista conseguir se sustentar, mas mesmo assim o público era limitado: políticos, donos de escravos e alguns intelectuais compunham majoritariamente os interessados.

Quando estudou o desenvolvimento artístico da arte de Mozart em sua relação com a sociedade na qual vivia, Norbert Elias qualificou esta arte atrelada ao gosto do patrono como “arte artesanal”. A criação artística, neste caso, tinha suas características determinadas pelo gosto do mecenas em detrimento da imaginação do artista. Os “consumidores” deste tipo de arte não eram “agregados” individuais, com personalidade própria, e que escolhiam a obra com base em convicções muito pessoais (arte de artista). Pelo contrário, a “arte artesanal” tinha como meta agradar a um grupo fortemente coeso:

Num caso em que um artista-artesão trabalha para um cliente conhecido, o produto normalmente é criado com um propósito específico, socialmente determinado. Não importa que seja uma festividade pública ou um ritual privado – a criação de um produto artístico exige que a fantasia pessoal do produtor se subordine a um padrão social de produção artística, consagrado pela tradição e garantido pelo poder de quem consome arte. (...) uma das funções

<sup>136</sup> GALVÃO. Alfredo. Op. Cit., p. 75.

importantes da obra de arte é ser uma maneira de a sociedade se exhibir, como grupo e como uma série de indivíduos dentro de um grupo.<sup>137</sup>



**FIGURA 7: Victor Meirelles de Lima. Busto Clássico, 1856, carvão sobre papel, 72,2 x 54,3 cm. Acervo: Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ. Fonte: COLI: 2004, p 66.**

Com referência ao que Elias chamou de “arte de artista”, o pintor ou músico tem mais espaço socialmente aceito para a experimentação. O consumo da obra de arte depende do questionamento de cada indivíduo com relação ao que lhe agrada. Dessa forma se reduz a pressão social da tradição e o autocondicionamento imposto pela consciência do produtor de arte ganha espaço<sup>138</sup>. Por esse prisma de Elias, Victor Meirelles se aproximava do primeiro caso. Neste sentido é exemplar o longo período de sua formação antes de produzir a primeira grande obra “original” e assumir a cadeira de professor. Foram 14 anos de estudo, sendo 9 deles na Europa.

As *Instruções para a execução do Título 7º dos Estatutos da Academia das Belas Artes*, instituídas pela Portaria de 31 de outubro de 1855, referentes aos pensionistas do Estado revelam bem esta tutela do Império sobre os pintores da Academia bem como os caminhos artísticos que o futuro artista deveria seguir. Aos pensionistas eram concedidos três mil francos anuais pagos trimestralmente durante a permanência em Roma e Paris. As *Instruções* estabeleciam três anos de atividades em Paris e com relação a Roma não dava um período preciso, apenas que “os pintores históricos, os escultores, e arquitetos deverão demorar-se na Itália o tempo necessário para executarem os trabalhos prescritos nestas Instruções, findos os quais poderão viajar por outros países”<sup>139</sup>.



**FIGURA 8: Victor Meirelles de Lima. Academia masculina, 1856, grafite e crayon sobre papel, 57,8 x 44,2 cm. Acervo: Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ. Fonte: COLI: 2004, p. 75.**

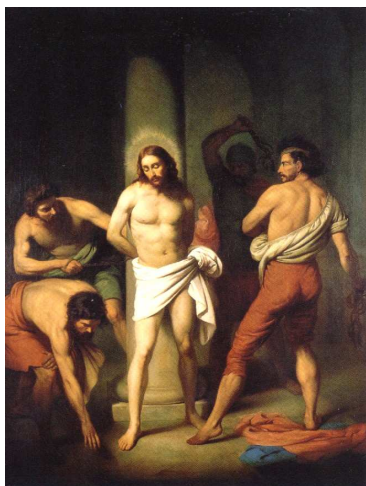
<sup>137</sup> ELIAS, Norbert. **Mozart: sociologia de um gênio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995, p. 49.

<sup>138</sup> Idem. Ibidem., p. 50.

<sup>139</sup> Portaria de 31 de outubro de 1855. Instruções para a execução do Título 7º dos Estatutos da Academia das Belas Artes que trata dos Pensionistas do Estado. In: FERRAZ, Luiz Pedreira do Coutto. **Relatório do ano de 1855 apresentado a Assembléia Geral Legislativa na 3ª sessão da 9ª legislatura**. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1856, p. 3.

Assim como a escolha da cidade, o professor ou mestre do pensionista ficava a cargo do governo brasileiro. Ao futuro artista ou arquiteto não era dada a liberdade de escolher e nem entrar em contato com ateliês que ensinassem regras distintas das que eram consideradas pelas Academias. No caso da França, por exemplo, o professor escolhido tinha que ser membro do Institut de France e professor da Escola de Belas Artes, escolha que obviamente não era por acaso. Lebreton, chefe da chamada “Missão Francesa” que chegou ao Brasil em 1816, ocupou o cargo de secretário perpétuo do Institut de France antes de ser demitido quando Napoleão foi vencido em 1815 e os artistas que trabalhavam para ele fossem perseguidos. Em Roma a referência era a Academia de São Lucas.

Quando da publicação das *Instruções*, Meirelles já havia embarcado para a Europa em 10 de janeiro de 1853, mas suas atividades, ao que parece, não foram diferentes das regras oficialmente instituídas por este documento. Em Roma estudou no ateliê de Tommaso Minardi – da Academia de São Lucas – e de seu discípulo Nicola Consoni. A partir do final de 1856 se estabeleceu em Paris e passou a ter aulas no ateliê de Leon Cogniet. A intenção inicial era tomar aulas com Delaroche mas este morreu antes de Meirelles chegar a Paris.



**FIGURA 10:** Victor Meirelles de Lima. *Flagelação de Cristo*, Itália, 1856. Óleo sobre tela, 156,7 x 115,5 cm. Acervo: Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ.

Fonte: COLI: 2004, p. 35.



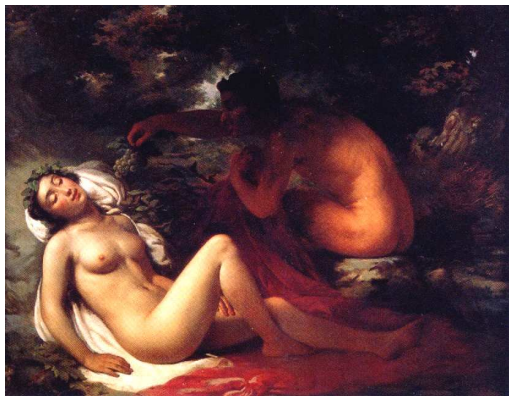
**FIGURA 9:** Victor Meirelles de Lima. *Degolação de São João Batista*, Itália, 1856. Óleo sobre tela, 127,2 x 96,4 cm. Acervo: Museu Victor Meirelles, Florianópolis, SC. Fonte: CD ROM Museu Victor Meirelles.

Pelo que consta nas *Instruções* a preocupação maior do governo brasileiro era com as atividades desenvolvidas em

Paris. Para cada um dos três anos havia uma lista definida de tarefas a serem executadas pelo pensionista. Para os pintores no primeiro ano, exigia-se que mandassem ao Brasil doze academias ou estudos do modelo vivo ou ainda de estátuas antigas, e todos deveriam ser rubricados pelo mestre do pensionista. Pedia-se também uma cópia de quadro indicado pela Academia Imperial de Belas Artes. No segundo ano o aluno deveria mandar doze academias pintadas a óleo e seis desenhos produzidos na Escola de Belas Artes bem como uma



composição ou bosquejo de um “objeto tirado da História Nacional ou Religiosa”<sup>140</sup>. A cópia de quadro indicado pela Academia também era tarefa deste segundo ano. No terceiro ano o aluno deveria mandar uma composição, uma cabeça (estudo) e um tronco em tamanho natural (estudo) além das demais exigências estabelecidas para os dois primeiros anos.



**FIGURA 11: Victor Meirelles de Lima. A Bacante, França, circa 1557/1858. Óleo sobre tela, 77,9 x 97,5 cm. Acervo: Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ. Fonte: COLI: 2004, p. 22.**

Foi no cumprimento dessas exigências, tanto em Paris quanto em Roma, que Meirelles produziu obras como *Degolação de São João Batista*, *Flagelação de Cristo* e *A Bacante*. Foi seguindo essas regras que o artista fez cópias como *O Naufrágio da Medusa*, do original de Theodore Gericault, sobre a qual falaremos no terceiro capítulo, e que influenciou na composição do *Combate Naval do Riachuelo*. Até mesmo a tela *Primeira Missa no Brasil* encontrava justificativa nas *Instruções*:

O pensionista que, antes de acabar o seu tempo, quizer empreender algum desses trabalhos denominados de grande máquina, deverá mandar à Academia um bosquejo dele, bem acabado e explicado, para que esta julgue se convêm a sua execução, a qual nunca excederá de mais de dois anos. Esta graça será somente concedida aos pintores e escultores.<sup>141</sup>

Victor Meirelles seguiu estes passos e demorou quase dois anos (1859 – 60) para produzir a sua *Missa*. Foi com esta obra que ele ingressou no *Salon* de Paris em 1861, tornando-se o primeiro pintor brasileiro a conquistar tal distinção. Encerrou-se desta maneira a sua fase de formação, e a aceitação de seu quadro em Paris pode ser considerado o primeiro grande triunfo pictórico da Academia brasileira. Todos os esforços desde sua inauguração em 1826 produziram uma imagem que marcou o imaginário brasileiro.

Terminado o pensionato, ao artista restavam poucas oportunidades no Brasil. No caso de Meirelles, ele ainda pode contar com o cargo de professor, mas não era a regra geral para a maioria dos alunos, principalmente para aqueles que não eram contemplados com essas viagens para Roma e Paris. Em seu discurso de posse em 11 de maio de 1854 Porto-Alegre já havia chamado a atenção para as restrições em relação ao “mercado” para as obras de arte produzidas na Academia:

<sup>140</sup> Instruções, p. 3.

<sup>141</sup> Instruções, p. 4.

Todos sabem que unicamente Suas Majestades são os que compram obras de arte nas nossas exposições; e que aqueles trabalhos que não tiveram a fortuna de lhes agradar voltaram para o estúdio do artista, e aí se conservam como exemplares de um desengano bem doloroso de suportar-se. Portanto a vossa missão será de uma ordem mais modesta, porém mais útil e necessária à atualidade: pertence à organização dos estudos, a preparar solidamente essa mocidade que deve servir ao país; antes do artista se deve preparar o bom artífice, assim como antes deste já deve existir o necessário artesão.<sup>142</sup>

Se a rígida formação observada acima já encaminhava pintores como Meirelles a uma “arte de artesão”, as restrições quanto ao “mercado” para as produções artísticas no período restringiam mais ainda a maneira de se produzir quadros e esculturas uma vez que os interessados representavam parcela muito pequena da sociedade. Porto-Alegre alertava Victor Meirelles quanto ao seu papel no ensino. Como “artista-artesão” formado nas rígidas regras da Academia deveria o pintor ensinar, formar novos discípulos ao estilo que fora ensinado. Meirelles aceitou, ensinou e defendeu o ensino acadêmico e acreditava que a arte estava acima das exigências e opiniões pessoais do artista ou daqueles que falavam sobre o assunto, que a arte possuía regras que não deveriam se dobrar a esta individualidade como veremos a seguir nas respostas que o artista deu a seus críticos.

---

<sup>142</sup> GALVÃO. Alfredo. Op. Cit., pp. 26-7.

## 2.4 VICTOR MEIRELLES: ARTISTAS E CRÍTICOS DEVEM SEGUIR AS NORMAS ESTABELECIDAS.



**FIGURA 12: Victor Meirelles de Lima. Estudo para Questão Christie, 1864. Óleo sobre tela, 47,2 x 69,3cm.**  
**Acervo: Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ.**  
 Fonte: COLI: 2004, p. 90.

Atrelado a uma rígida formação artística e ao mecenato do Estado monárquico, Meirelles não apenas desenvolveu sua carreira artística conforme estas regras estéticas, políticas e ideológicas, foi também um defensor desta arte acadêmica patrocinada pelo Estado. Pelo menos é o que se percebe nas respostas que ele deu a seus críticos por meio da imprensa e num relatório publicado em 1889.

Após voltar da Europa a tarefa de Meirelles foi a de ensinar os futuros artistas da Academia, atividade que dividia com as pequenas encomendas de retratos que executou por toda a vida. Também participava das exposições gerais da Academia e de vez em quando tinha que escrever na imprensa para se defender de algum crítico mais ranzinza. As encomendas oficiais foram raras até o período da guerra. Na verdade, desde que desembarcou no Brasil em 1861 e até 1868, Meirelles recebeu só uma encomenda de real importância do governo em 1864 sobre a chamada *Questão Christie*. Este é o termo histórico usado para se referir aos vários incidentes diplomáticos entre a corte brasileira e o representante da Inglaterra no Brasil William Dougall Christie.

Em 1861 o navio inglês *Prince of Wales* naufragou na costa do Rio Grande do Sul e foi saqueado por moradores da região. Christie acusou o governo brasileiro de descaso por deixar os saqueadores fugirem. Em 1862 voltou ao tema e exigiu indenização pelo saque e ameaçou represálias caso o pagamento não fosse feito. No final de 1862 uma esquadra inglesa bloqueou o porto do Rio e apresou cinco embarcações mercantes brasileiras, causando grande indignação da população e autoridades. D. Pedro pediu explicações ao Foreign Office de Londres, mas, não satisfeito com a resposta, rompeu relações com a Inglaterra que só foram reatadas em 1865 no acampamento de Uruguaiana no Rio Grande do Sul durante a Guerra do Paraguai. Aproveitando a presença de D. Pedro II na região o ministro Edward Norton entregou as desculpas formais da rainha Vitória e o caso foi encerrado.

O quadro de Meirelles não foi concluído, restando apenas um estudo apresentado no catálogo da exposição da Academia em 1865 com o título de *Sua majestade o Imperador Dom Pedro II falando ao povo na tarde do dia 5 de janeiro de 1864*. No catálogo da Exposição de 1865 a tela foi acompanhada por este texto que situava historicamente a cena retratada pelo artista:

Depois de verificar a notícia de que os vapores de guerra ingleses Stromboli e Curlew haviam apresado navios de propriedade brasileira; Sua Majestade o Imperador, dirigindo-se pela seis horas da tarde ao Paço da Cidade, onde se reunia o Conselho de Ministros, viu-se cercado por uma multidão imensa de povo que rompia em vivas aclamações ao Chefe de Estado: Sua Majestade comovido falou ao ajuntamento, e disse que era ele primeiro que tudo brasileiro, e como tal mais do que ninguém empenhado em manter ilesas a dignidade e a honra da nação; e que assim como ele confiava no entusiasmo do seu povo, confiasse o povo nele e no seu governo, que ia proceder como as circunstâncias requeriam, mas de modo a que não fosse aviltado o nome brasileiro.<sup>143</sup>



**FIGURA 13: Victor Meirelles de Lima. Moema, 1866.**  
Óleo sobre tela, 1,29 x 1,90 m. Acervo: Masp.  
Fonte: [www.masp.art.br](http://www.masp.art.br).

Outra obra de importância executada por Meirelles antes da guerra foi *Moema*, de 1865. Esta não lhe foi encomendada e traz as influências do indianismo romântico brasileiro, tornando-se, aliás, uma das mais famosas telas desta temática. Inspirada no poema *Caramuru*, de Santa Rita Durão, foi dos raros nos produzidos pelo artista. A obra fez parte da exposição da Academia de 1866 e foi bem recebida pelos

críticos, embora um ou outro encontrasse alguma justificativa para desmerecer a tela.

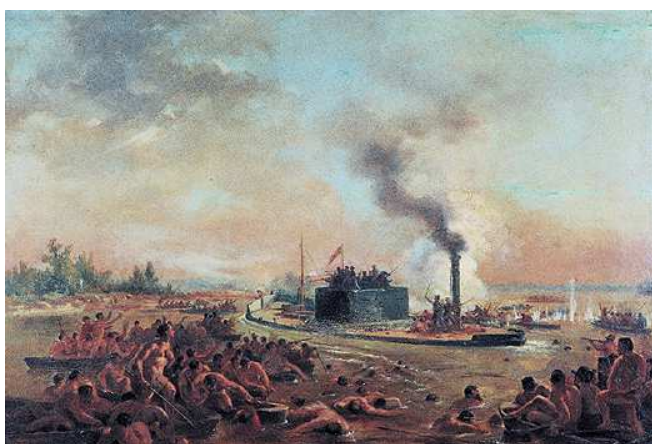
Entre um quadro e outro e suas aulas na Academia, Victor Meirelles não deixou de responder aos sempre ferrenhos críticos da sua obra. Em alguns momentos foi tão ríspido quanto seus detratores, taxando-os de medíocres. Também enxergava na arte uma ferramenta necessária para civilizar o país.

Das muitas críticas que se pode observar aos trabalhos de Meirelles e de outros artistas no período boa parte delas diz respeito à verossimilhança. Por mais que houvesse a preocupação com a mensagem inerente a uma encomenda oficial, ao artista se impunha a

<sup>143</sup> LEVY, Carlos Roberto Maciel. **Exposições gerais da Academia Imperial e Escola Nacional de Belas Artes**. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1990, p. 166.



obrigação de ser exato na reprodução das características materiais que envolveram a cena representada. Do retrato dos participantes às mais ínfimas insígnias penduradas em uma farda militar, Meirelles se preocupou com estas questões e desenvolveu um longo trabalho de pesquisa e executou dezenas de pequenos bosquejos, rascunhos e esboços antes de passar em definitivo para a tela os respectivos elementos da composição. E no caso do Riachuelo, o artista não chegou a presenciar a luta em si, mas foi contemporâneo à guerra e observou muitas das características de todos os combates no conflito.



**FIGURA 14: Victor Meirelles de Lima. Estudo para Passagem de Humaitá (Abordagem do monitor Alagoas), circa 1868-1870. Óleo sobre madeira, 44,2 x 67,5 cm. Museu Victor Meirelles, Florianópolis, SC. Fonte: CR ROM Museu Victor Meirelles.**

A preocupação em trazer para a obra certa precisão quanto aos detalhes ou cenas consagradas pela literatura oficial da época não significa que o resultado tenha sido alcançado ou que esta verossimilhança não fosse vez por outra sacrificada em benefício das obrigações da encomenda ou mesmo que Meirelles tivesse todas as condições de representar tantos detalhes<sup>144</sup>.

Os artigos publicados nos jornais e revistas ilustradas da época bem como alguns raros livros dão idéia de como esta característica da obra de Meirelles foi recebida. No *Jornal do Comércio* de 6 de julho de 1872, falando sobre a Exposição da Academia daquele ano, seu redator disse a respeito da *Passagem de Humaitá*, quadro que Meirelles produziu simultaneamente ao Combate:

A exclusão completa de figuras n'aquela vasto plano, a que parece ter-se submetido o autor para não faltar à precisão histórica, as trevas em que se acha envolvido o herói da ação, é um concurso de circunstancias, que faz que nos retiremos da sua contemplação frios e quase descrentes d'aquela fato, que tornou celebre, nos fastos da história do Brasil, o dia 19 de fevereiro de 1868.<sup>145</sup>

O herói da ação ao qual se referia o redator era o capitão Maury, que a bordo do monitor *Alagoas*, que havia se desprendido de seu rebocador (o vapor *Bahia*), conseguiu

<sup>144</sup> "Aristóteles define, na Retórica, o verossímil como aquilo que é capaz de persuadir, não por seu caráter lógico e argumentativo, mas pela força daquilo que a opinião pública considera como plausível e aproximado da verdade". Ver: JUNIOR, Eduardo Neiva. **A imagem**. São Paulo: Ática, 3. ed. 2006, p. 85.

<sup>145</sup> SÃO PAULO, João Zeferino Rangel de. **O quadro da batalhas dos Guararapes, seu autor e seus críticos**. Rio de Janeiro: Tipografia João José Alves, 1883, p. 278.

evitar que os paraguaios tomassem a embarcação. Meirelles ainda produziu um estudo desta abordagem ao *Alagoas* como preliminar para pintar uma tela a pedido da Câmara Municipal da Corte.

Sobre a tela da *Passagem de Humaitá*, ela é de fato excessivamente escura deixando entrever apenas a silhueta de embarcações e da fortaleza de Humaitá bem como das matas que cercam a região, tudo sob a luz tênue da lua e fogueiras a queimarem na região. Sobre este quadro escreveu Gonzaga Duque:

Os longes são pintados com saber imenso. Mas, afinal que impressão deixa no observador este quadro cheio de manchas negras e clarões vermelhos? Vê-se unicamente um horizonte avermelhado, bojos de navios debuxados entre nevoeiros densos de fumo e um céu enorme, sujo de nuvens, iluminado pela palidez do crescente e pelas chamas da fornalha que arde ao longe. Sem a menor dúvida, esse conjunto é pintado admiravelmente, mas falta-lhe uma figura que o anime. Avista apenas percebe-se num e noutro lado trevas e clarões, massas negras e massas vermelhas. Não obstante, fora injustiça dizer mal dessa obra, ela é o assunto. A esquadra brasileira transpôs Humaitá alta noite, e foi precisamente essa passagem que o governo encomendou ao artista.<sup>146</sup>

Meirelles produziu neste caso uma obra mais “descritiva”, preocupado que parecia estar com um “panorama” da passagem mais do que com algum sentido ideológico. Não há heróis na tela, apenas um combate embrenhado na penumbra de uma madrugada que foi passo importante na investida militar aliada.

Da mesma forma a tela do *Combate* teve seus admiradores e detratores que ora falavam das características estéticas, ora do seu “realismo” (ou a falta dele) em relação ao fato representado. Giorgio Vasari (pseudônimo) depois de alguns elogios escreveu que:

Satisfazem-no menos as figuras humanas, se bem que algumas nos agradam, como, por exemplo, a figura ativa de Barroso; achâmo-las em geral acanhadas, lânguidas e insignificantes, comparadas ao espetáculo aparatoso que as rodeia. Muitas das que melhor admiramos, pela beleza da situação, exprimem um gesto de terror, impróprio talvez de homens selvagens e aguerridos; alguns parecem recolher-se em uma atitude concentrada, e até os há que se conservam sentados e imóveis perante a terrível catástrofe!<sup>147</sup>

A crítica aos combatentes se faz em relação à inadequação de suas atitudes e semblantes ao episódio vivenciado por eles. Vasari parecia advogar em favor de que nestes paraguaios representados, a tão falada coragem e abnegação estivessem presentes. Nem medo,

<sup>146</sup> ESTRADA, Luiz Gonzaga Duque. Op. Cit., s/p.

<sup>147</sup> VASARI, Giorgio. Análise crítica da Batalha de Campo Grande e do Combate de Riachuelo, dos distintos mestres, Dr. Pedro Américo e Comendador Victor Meirelles, Rio de Janeiro, 1872. apud JÚNIOR, Donato Mello. Temas históricos. In: Rosa, Ângelo de Proença. et alli. Op. Cit.; p. 72.

nem imobilidade. Gonzaga Duque também critica esta inadequação de atitudes em relação ao momento vivenciado pelos marinheiros:

A tranqüilidade que caracteriza os combatentes no convés do vapor paraguaio longe está de nos transmitir o angustiado transe por que passam esses vencidos. Tanta calma, tanta serenidade, em tal momento! Esses infelizes vão morrer miseravelmente, sem um esforço supremo. Ou o rio ou a metralha inimiga dará termo às suas vidas. Os sinais de vitória tremulam nas vergas dos navios brasileiros, nada mais lhes resta senão morrerem como valentes, empregando o derradeiro alento para queimar o último cartucho. Mas... não foi isto que o artista concebeu.<sup>148</sup>

Frascati Mangini é outro que viu problemas na tela usando como base seu senso de verossimilhança. Foram muitas as suas reclamações a respeito do *Combate*. Exemplo foi o que ele chamou de “prodígios de equilíbrio” ao criticar o fato de as balas de canhão não rolarem no convés da embarcação paraguaia visto que esta estava adornando. Também desferia suas observações contra a maneira como foi pintada a figura do oficial paraguaio que atira no marinheiro brasileiro postado ao centro da tela. Para Frascati a arma quase encostada no olho do oficial, como que para facilitar a pontaria, não se justificaria já que o alvo se encontrava tão próximo. Dizia ainda que “O vapor Amazonas, que se vê no segundo plano, mostra ser monstruoso e de uma altura que realmente não tem. A guarnição que se vê à proa está tanto fora das regras de uma boa disciplina que, se a cousa assim se passasse, bem precisava ser passada pelas armas”<sup>149</sup>.

Também a respeito do Combate o supracitado redator do *Jornal do Comércio* reclamava que o pintor “não devia tomar o livre arbítrio de vestir os marinheiros com roupas de variegadas cores”<sup>150</sup>. Sobre os uniformes é de se observar aquele grupo de paraguaios junto a um canhão que está sendo carregado. Em meio a tantas camisas vermelhas, um destoa dos demais ao trajar uma camisa idêntica à utilizada pelos marinheiros brasileiros. Mas se a verossimilhança foi usada para criticar, também o foi para justificar algumas soluções da composição. É o que se observa nas palavras de Flumen Junius (pseudônimo):



Sobre a caixa da roda, a meio imersa e despedaçada com grande parte da borda falsa do navio, um marinheiro brasileiro é mortalmente ferido por um tiro de revólver, disparado por um oficial paraguaio. (...) A presença desse homem a bordo do navio, é sobejamente explicada pelos três cadáveres paraguaios que jazem sobre o xadrez da caixa das rodas do Amazonas. É uma das figuras de mais efeito e das mais poeticamente concebidas.<sup>151</sup>

<sup>148</sup> ESTRADA, Luiz Gonzaga Duque. Op. Cit., s/p.

<sup>149</sup> SÃO PAULO, João Zeferino Rangel de. Op. Cit., p. 283.

<sup>150</sup> Idem, p. 284.

<sup>151</sup> Idem, p. 299.

Gonzaga Duque dizia que o Combate era um quadro que não impressionava o observador mas mesmo assim afirmou que “Tudo quanto lhe foi possível fazer, tudo quanto dependia de conhecimentos de arte: as perspectivas, as proporções de desenho, os efeitos do claro-escuro, aí estão observados”<sup>152</sup>. Assim como ele outros tantos rasgaram elogios aos conhecimentos artísticos empregados no quadro, mas no que dependeu de uma avaliação calcada no “real”, na verossimilhança, a obra suscitou muitas críticas. Estes observadores praticamente isentaram o quadro de sua carga ideológica, não fizeram referências a este respeito. Suas avaliações se basearam nos conhecimentos artísticos empregados e numa exigência pela realidade da cena. Circunstâncias do combate e seus combatentes deveriam estar em perfeita sintonia. O artista precisava seguir esta regra, o de buscar a realidade em sua representação.



**FIGURA 15:** Victor Meirelles de Lima. *Batalha dos Guararapes*, 1879. Óleo sobre tela, 4,95 x 9,23 m.  
Acervo: Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ.  
Fonte: CD ROM Museu Victor Meirelles.

As situações apresentadas a seguir, quando Meirelles respondeu a alguns de seus detratores, apesar de extrapolarem o período aqui estudado, ajudarão a compreender o posicionamento do artista frente a estas tensões culturais bem como observar seu posicionamento político e ideológico.

A questão artística de 1879, quando da exposição na Academia, exaltou os ânimos de críticos, artistas e jornalistas sobre as qualidades e defeitos da tela *Batalha dos Guararapes*. Nesta mesma exposição Pedro Américo apresentou a sua *Batalha do Avaí*, que foi, aliás, a referência na qual os críticos se apoiavam para desfavorecer a tela de Victor Meirelles. Respondendo às críticas escreveu no *Jornal do Comércio*:



**FIGURA 16:** Pedro Américo de Figueiredo e Melo. *Batalha do Avaí*. Óleo sobre tela, 6,00 x 11,00 m.  
Acervo: Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ.  
Fonte: [www.cultura.gov.br](http://www.cultura.gov.br).

<sup>152</sup> ESTRADA, Luiz Gonzaga Duque. Op. Cit., s/p.



Na representação do quadro da Batalha dos Guararapes não tive em vista o fato da batalha no aspecto cruento e feroz propriamente dito. Para mim a batalha não foi isso, foi o encontro feliz, onde os heróis daquela época se viram todos reunidos. A tela dos Guararapes é uma dívida de honra que tínhamos a pagar como reconhecimento, em memória do valor e patriotismo daqueles ilustres varões (...) A minha preocupação foi tornar saliente, pelo modo que julguei mais próprio e mais digno, o merecimento respectivo de cada um deles, conforme a importância que lhes reconhece de direito (...) O movimento na arte de compor um quadro não é nem pode ser tomado no sentido que lhe querem dar os nossos críticos. O movimento resulta do contraste das figuras entre si e dos grupos entre uns e outros; dos diversos movimentos, nas atitudes e na variedade das expressões, assim como também nos efeitos bem calculados das massas de sombra e de luz, pela perfeita inteligência da perspectiva, que graduando os planos, nos dá também – a devida proporção entre as figuras em seus diferentes afastamentos – nasce a natureza do movimento, sobre o aspecto do verossímil, e não como o cunho do delírio.<sup>153</sup>

O pintor neste caso se preocupou mais em erigir um monumento em homenagem a um grupo de “patriotas” a buscar uma reprodução “fidedigna” de um combate. A “veracidade” pela qual Meirelles parece ter se preocupado foi no sentido de reproduzir a importância dada pela tradição histórica da época a cada um dos personagens em destaque na obra. Além do mais, toda esta subordinação e organização dos grupos citada pelo pintor estava em conformidade com a pintura Neoclássica. Complementando sua defesa, Meirelles desqualificou os críticos e o estado da arte local:

A arte entre nós está no período da juventude, a produção, como a crítica, não pode deixar de seguir as normas estabelecidas pelos povos em que uma e outra tem melhor florescido. Os meus estudos feitos na Europa, nos países onde mais se engrandece o culto das musas, deu-me o conhecimento, ao menos, dos princípios fundamentais da composição artística – que não se eleva ou se abate pela vontade do artista ou dos que o deprimem.<sup>154</sup>

No mesmo ano ocorreu uma exposição de alunos da Academia entre os dias 7 e 9 de dezembro e mais uma vez a produção acadêmica sofreu com as iras da crítica de plantão, que acusavam a instituição de nada ensinar. Em sua resposta, desta vez mais contundente, Meirelles fez menção a “Gazetilha” do *Jornal do Comércio*, ao “Folhetim” do *Caipira* e a *Gazeta de Notícias*, acusando-os de “deprimir o mérito e até o caráter dos membros do corpo acadêmico, atacando-se particularmente tudo quanto se refere ao professor de pintura histórica”<sup>155</sup>. Em dois momentos de seu artigo, Meirelles mostrou sua indisposição com seus críticos. Um deles foi em resposta à “Gazetilha”:

O censor artístico da Gazetilha, que me distingue com a sua antipatia desde o dia em que veio ao meu atelier para ver o quadro dos Guararapes, não perde ocasião de ofender-me e menoscar-me, por isso que, nessa visita, pretendendo impor-me as suas idéias e teorias com

<sup>153</sup> LIMA, Victor Meirelles de. A exposição das belas artes. In: **Jornal do Comércio**. 19 de abril de 1879.

<sup>154</sup> Idem.

<sup>155</sup> SÃO PAULO, João Zeferino Rangel de. Op. Cit., p. 324.

as quais, por errôneas e falsas, não podia eu concordar (...) Assim é que tão grande ‘autoridade’ em belas-artes, já nos seus artigos da Revista Musical, em folhetins do jornal e em outras publicações de que dispões ou pode influir, não perde ocasião de vingar-se (...).<sup>156</sup>

De forma irônica, Meirelles ainda o chama de “habilíssimo professor de estética” capaz de assumir a cadeira do respectivo professor em sua ausência na Academia. Mais irônico e contundente ainda se mostrou ao comentar as críticas do jornal *Caipira*:

Não pretendo defender-me nem discutir as puerilidades de que trata o Caipira sobre o método de ensino, que pus em pratica na aula de paisagem, que há pouco tempo dirijo. Quem fala de ‘lápiz próprio para paisagem’, lembrando-se do que por ventura alguém lhe disse, por ter visto assim proceder em algum ‘colegiosinho’, dá por isso só boa idéia da sua competência em tal matéria”.<sup>157</sup>



**FIGURA 17: Victor Meirelles de Lima. Estudo para o Panorama do Rio de Janeiro (Entrada da Barra), circa 1885. Óleo sobre tela, 57 x 195,3 cm. Acervo: Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ.**  
Fonte: CD ROM Museu Victor Meirelles.

Meirelles também tinha pleno conhecimento das intenções ideológicas com as quais uma pintura podia ser elaborada. Anos depois, quando estava envolvido com a produção e exposição do *Panorama do Rio de Janeiro*, publicou um relatório dirigido aos sócios da “empresa” criada por ele para financiar o projeto. Em um dos trechos mais interessantes do documento, ele se mostrou conhecedor da força discursiva, ideológica e política da arte:

(...) Muito de industria, os americanos do norte, que nada são utopistas mas antes eminentemente práticos, lembraram-se de concorrer a uma exposição universal de Londres, com um enorme quadro, aparentemente como pura obra de arte, mas no fundo como meio de eloquente propaganda. Representava a tela a chegada de emigrantes às plagas americanas acolhidos por compatriotas já ha anos estabelecidos nos Estados-Unidos, representando estes gordos, corados e ricamente trajados e aqueles esqueléticos, famintos e andrajosos. Este quadro, que como produção artística passaria quase despercebido, atraiu a atenção do povo, ferio-lhe a imaginação, e despertou tal entusiasmo pela América do Norte, nos operários principalmente, que a corrente imigratória d’esta classe desenvolveu-se como até então nunca houvera exemplo. Este sucesso sabido d’aqueles que conhecem a historia da emigração norte-

<sup>156</sup> SÃO PAIO, João Zeferino Rangel de. Op. Cit., p. 324.

<sup>157</sup> Idem, p. 324.

americana, foi um dos exemplos que mais me decidiram a considerar a exposição do panorama do Rio de Janeiro nas cidades européias, como elemento da maior utilidade para a solução de um dos mais notáveis problemas do desenvolvimento do Brasil – o do aumento da sua população produtora.<sup>158</sup>

É interessante notar neste caso a fácil compreensão de Victor Meirelles sobre uma obra carregada de ideologia, na qual se mostravam recém-chegados em estado miserável sendo recebidos por colonos em plena força física e economicamente melhor situados.

Civilização, indústria, atraso, “colono moralizado”, uma gama de idéias que se entrecruzavam à época, estão colocados neste documento. Os discursos que vimos quando analisamos a reforma da Academia e a formação inicial do artista estão aqui presentes e, mais do que isso, sendo colocados em prática, por meio da arte. Meirelles, com o *Panorama*, procurou fazer por meio de sua educação artística aquilo que a grande reforma de 1855 propunha: generalizar o pensamento do governo sobre todos os “elementos civilizadores”, ou seja, sobre todas as instituições de ensino, entre elas a Academia. Meirelles não fugiu à regra e carregou consigo este ideal civilizador que perpassou os centros de conhecimento com os quais ele teve contato. O *Panorama do Rio* foi um imenso e claro esforço neste sentido.

No entanto, não seria correto dizer que esta “função” do *Panorama* esteja presente no quadro do *Combate*. Se no *Panorama* há uma clara iniciativa do artista, na tela do Riachuelo a demanda partiu da Marinha. Se as transformações sociais citadas por Meirelles – no momento em que o final da escravidão era iminente e a imigração uma realidade – davam o tom da justificativa de tal empreitada, o *Combate* tem outros fundamentos, o primeiro e mais óbvio deles está no discurso e nos interesses da Marinha. Mas ambas as obras tinham propósitos que extrapolaram a individualidade de Meirelles, permeadas que estavam pelas contingências históricas e culturais da época. Como pintura histórica, a tela do *Combate* se coadunava com o tipo de história produzida no IHGB.

Este relatório bem como os artigos publicados nos jornais só reforçam a idéia de apego do artista aos ditames acadêmicos. Como artista artesão Victor Meirelles determinou a importância de sua obra segundo seus ensinamentos na Academia. O crítico e historiador da arte José Roberto Teixeira Leite resumiu assim a trajetória de Meirelles na relação com o meio artístico em que vivia:

---

<sup>158</sup> LIMA, Victor Meirelles de. **Relatório apresentado aos srs. sócios da Empresa do Panorama da cidade do Rio de Janeiro pelo sócio gerente**. Rio de Janeiro: Imprensa Mont'Alverne, 1889, pp. 5-6.

Na verdade, em nosso entender a parte mais admirável de sua obra acha-se nas paisagens e nas vistas urbanas que executou a começar pela Rua do Desterro (sua primeira pintura, feita aos 19 anos) até o Panorama da Primeira Missa, de 1900. Em tais obras, e nos sete estudos que ficaram para os panoramas, seis do Rio de Janeiro e o sétimo para comemorar a vitória do governo na Revolta da Armada, Vítor Meireles revela-se um grande artista. Estilisticamente um romântico, Vítor partiu sempre da realidade objetiva, que nunca pretendeu superar: faltava-lhe para tanto os amplos vãos da imaginação e o prejudicavam os próprios rasgos do temperamento, que não lhe permitia ousar. Escudado em técnica perfeita, transformou amiúde essa técnica em fim, e não em meio. A forma passou a tudo significar, atrofiando-se inversamente a emoção. (...) A época e o meio impediram-no de ser um grande artista; em contrapartida, foi o maior entre os pintores de seu meio no seu tempo.<sup>159</sup>

Política, guerra, uma estética oficial, um artista ciente dos poderes ideológicos da pintura. Com essas e outras variáveis, Meirelles se empenhou por quatro anos para dar cores ao *Combate Naval do Riachuelo*.

---

<sup>159</sup> LEITE, José Roberto Teixeira. **500 Anos da pintura brasileira**. São Paulo: Log On Informática, 1999 s/p. 1 CD-ROM.

### 3 COMBATE NAVAL DO RIACHUELO: MONUMENTO À VITÓRIA.



**FIGURA 18:** Victor Meirelles de Lima. Combate Naval do Riachuelo (detalhe), Paris, circa 1882/1883. Óleo sobre tela, 4,60 x 8,20m. Acervo: Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, RJ. Fonte: *O Exército na história do Brasil*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército. Odebrecht, V.II, 1998, p. 163.

A partir do momento em que Meirelles foi incumbido pela Academia para dar conta da encomenda do então ministro da Marinha, Affonso Celso, o artista ficou responsável por uma longa e trabalhosa tarefa de pesquisa e execução de um tipo de pintura geralmente elaborada em grandes dimensões e atendendo a rígidas regras de composição típicas da pintura acadêmica. Mas para além deste esforço artístico e técnico o pintor deveria cumprir uma função inerente

a uma encomenda oficial. E qual seria esta função? Provavelmente a mesma exigida pelo IHGB ao historiador interessado em escrever a história nacional:

Deve o Historiador, se não quiser que sobre ele carregue grave e dolorosa responsabilidade pôr a mira em satisfazer aos fins político e moral da historia. Com os sucessos do passado ensinará à geração presente em que consiste sua verdadeira felicidade, chamando-a a um nexo comum, inspirando-lhe o mais nobre patriotismo, o amor às instituições monárquico constitucionais, o sentimento religioso, e a inclinação aos bons costumes. Seu estilo deve ser nobre, correto, porém simples e claro. Sua história deve ser escrita para o povo.<sup>160</sup>

Fica assim evidente que o historiador não poderia fazer uma pesquisa livre de suas obrigações com o Estado. Esta comprometida relação entre IHGB e Estado selecionava os fatos e heróis que melhor representassem a memória e a identidade bem como legitimava a condição política vigente por meio de uma história laudatória. Além do mais deveria o historiador primar por um texto simples que pudesse alcançar um maior número de leitores. Uma simplicidade que se tornaria, de certa forma, didática. Era preciso formar uma nação de patriotas, direcionando as condutas, criando mitos e símbolos.

E não eram apenas os fatos históricos resgatados do passado que deveriam ocupar os trabalhos do Instituto. O próprio imperador D. Pedro II em uma de suas inúmeras aparições nesta instituição formulou outra tarefa aos seus integrantes na sessão 212 de 15 de novembro de 1849:

<sup>160</sup> *Revista do IHGB*. Rio de Janeiro, tomo 9. Abr./Jun., 2. ed., 1869, pp. 286-7.

Sem dúvida, Srs., que a vossa publicação trimensal tem prestado valiosos serviços, mostrando ao velho mundo o apreço, que também no novo merecem as aplicações da inteligência; mas para que esse alvo se atinja perfeitamente, é de mister que não só reunais os trabalhos das gerações passadas, ao que vos tendes dedicado quase que unicamente, como também, pelos vossos próprios, torneis aquela a que pertença digna realmente das elogios da posteridade: não dividi pois as vossas forças, o amor tão nobre, útil, e já difícil empresa, erijamos um padrão de glória á civilização da nossa pátria.<sup>161</sup>

Aqui, história, pátria e memória se imbricavam nesta ênfase do presente como parte de uma história nacional. Assim como o IHGB coletava e arquivava documentos do passado para os que quisessem escrever a história, também deveriam, de acordo com o imperador, registrar o presente em seus traços mais nobres, heróicos e vitoriosos propositadamente endereçados às gerações posteriores. Este padrão de glória sugerido pelo Imperador é bastante visível na pintura histórica da Academia, que não é nunca uma crítica mas um monumento aos triunfos militares e políticos da monarquia brasileira. Monumento no sentido utilizado por Le Goff que nos diz que o que transforma um documento em monumento é a sua utilização pelo poder:

O documento é monumento. Resultado do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias. (...) É preciso começar por desmontar, demolir esta montagem, desestruturar esta construção e analisar as condições de produção dos documentos-monumentos.<sup>162</sup>

Utilizando o quadro, tema dessa pesquisa, como fonte (documento) para ajudar a entender o contexto de sua própria produção, podemos assim alcançar e compreender parte das ideologias e representações que perpassaram a sua gênese enquanto monumento comprometido em representar ideais conservadores e corporativos.

Em um primeiro momento demonstramos que a pintura histórica nasceu atrelada aos desígnios do Estado monárquico brasileiro servindo para cristalizar aquelas situações e os personagens que mais diziam respeito aos propósitos da monarquia brasileira. Em seguida buscamos compreender alguns traços da composição pictórica em relação ao ideal de civilização que perpassava todo o discurso de engrandecimento do Império. Por último, uma análise geral da composição que se mostra mais como monumento em homenagem a uma corporação vitoriosa que ao propósito de tentar reproduzir os principais traços do Combate do Riachuelo de 11 de junho de 1865.

---

<sup>161</sup> **Revista do IHGB**. Rio de Janeiro, tomo 12. Out./Dez., 2. ed., 1874, P. 552.

<sup>162</sup> LE GOFF. Jacques. **História e memória**. 4. ed., Campinas: Unicamp, 1996, p. 548.

### 3.1 PINTURA HISTÓRICA E ESTADO NACIONAL: DE DEBRET A MEIRELLES.

É fato bastante difundido a ligação entre a pintura histórica da Academia e os propósitos políticos da monarquia brasileira. No correr das primeiras décadas da vida independente brasileira, a legitimação de uma memória e de uma história nacional foi tarefa que ocupou as elites monárquicas preocupadas em consolidar o vasto território e plasmar uma lógica política que eliminasse os conflitos internos. É aliás nestes momentos conflituosos, seja em contendas internas ou guerras entre nações, que essas ideologias ou utopias são hasteadas com mais veemência e em nome das quais se diz estar lutando e defendendo. Como bem disse Murilo de Carvalho: “A manipulação do imaginário social é particularmente importante em momentos de mudança política e social, em momentos de redefinição de identidades coletivas”<sup>163</sup>. Diríamos também, em momentos de ameaças a certos rumos políticos e ideológicos. Ainda segundo Murilo de Carvalho:

O imaginário social é constituído e se expressa por ideologias e utopias, sem dúvida, mas também (...) por símbolos, alegorias, rituais, mitos. Símbolos e mitos podem, por seu caráter difuso, por sua leitura menos codificada, tornar-se elementos poderosos de projeção de interesses, aspirações e medos coletivos. Na medida em que tenham êxito em atingir o imaginário, podem também plasmar visões de mundo e modelar condutas. (...) Mirabeau disse-o com clareza: não basta mostrar a verdade, é necessário fazer com que o povo a ame, é necessário apoderar-se da imaginação do povo.<sup>164</sup>

As elites brasileiras não entoaram apenas para si os valores de civilização e pátria, era preciso conclamar ao mesmo tempo que pacificar os espíritos mais revoltosos espalhados pelo país em nome de um sentimento de nacionalidade. Legitimar o passado e o presente da monarquia era ao mesmo tempo laborar pela consolidação de um Estado que em vários momentos teve sua lógica ameaçada. E as artes (teatro, literatura, pintura) foram vias para se propagar esse discurso. O pintor francês Jacques Luis David, principal nome do neoclassicismo e adepto da Revolução Francesa, usava do seu talento para propagar idéias políticas. Para ele o classicismo não era tão somente um estilo ou uma linguagem artística. Era uma visão do mundo clássico com seus valores sociais e políticos. Era a simplicidade, nobreza e o civismo de antigas repúblicas, a austeridade espartana e a dedicação dos heróis romanos. Deveria o artista usar sua arte para difundir esses valores<sup>165</sup>. Para David:

<sup>163</sup> CARVALHO. José Murilo de. **A formação das almas: o imaginário da república no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 11.

<sup>164</sup> Idem. Ibidem., pp. 10-1.

<sup>165</sup> Idem, p. 11.

(...) não foi apenas encantando os olhos que os monumentos artísticos atingiram seu objetivo, mas penetrando a alma, causando no espírito uma impressão profunda, semelhante à da realidade. É então que os traços de heroísmo, das virtudes cívicas, oferecidos ao olhar do povo eletrizarão a sua alma e farão germinar nele todas as paixões de glória, de devotamento a sua pátria.<sup>166</sup>

No Brasil, desde que por aqui chegou em 1816, Jean Baptiste Debret (1768-1848), discípulo de David, uniu arte, política e valores nacionais em arranjos cenográficos ou na pintura atendendo aos pedidos de D. João VI e mais tarde de D. Pedro I. Falando a membros do Estado, Debret explicou a finalidade do pintor de história que para ele era mais importante que os que pintavam figuras:

O primeiro, meditando sempre sobre as maravilhas que têm honrado o gênero humano, e sempre ocupado com o que possa enobrecer e elevar o espírito, acha-se sempre pronto, quando a ocasião se lhe apresenta, de fazer reviver na lembrança as preciosas coisas, e de as arrancar, por assim dizer, do esquecimento depois de longos séculos. O pintor mostra ainda muito maior sagacidade e talento quando animado de um nobre ardor, uma circunspeção adequada e uma exatidão verdadeira e persuasiva, traça sobre o pano um daqueles fatos memoráveis da história de seu país, de que talvez fosse testemunha. Deve, então, ser exato sem faltar as relações, nem esfriar o interesse, dará uma justa idéia não só da amplitude do seu gênio, como também da nobreza do seu caráter.<sup>167</sup>

Para Iara Liz, Debret sabia que a política poderia ser enobrecida pela arte, bastando para isso “percorrer a obra de David”. Ainda segundo Iara Liz:

Talvez a qualidade artística de Debret, com sua habilidade em discorrer, com o pincel ou a pena, a respeito do Brasil, sua arte de matriz mais cosmopolita e universal, ajudassem a construir um sentido comemorativo da política e de D. Pedro. Por outro lado, sua pintura desfazia-se dos temas norteados num mundo português que, paulatinamente, ia sendo associado ao jugo e qualificado de tirânico, descartando a origem da realeza em Afonso Henriques e, *pari passu*, trazia consigo algumas nuances napoleônicas. Noutra ponta, mas na mesma direção, a contínua associação entre D. Pedro e a América vista nas praças, nas festas, nos quadros, concorria para esse esquecimento e, mais e mais, casava o imperador e seu território, forjando um marco zero que ancorava-se nas ligações entre o governante e esta terra. (...) Debret, por seu turno, colaborou na elaboração de um elo estreito entre o soberano e o Brasil, sem recorrer à história portuguesa; enlaçava-o à natureza brasílica e ao povo brasileiro, exaltando-os.<sup>168</sup>

Desde os primeiros anos de trajetória independente a monarquia brasileira se valeu dos serviços da arte para ajudar a forjar uma unidade entre soberano, Estado, território e povo. As obras de Debret que representaram as cerimônias oficiais rumaram neste sentido. E o *Pano de Boca executado para a representação extraordinária dada no teatro da corte por ocasião da coroação de Dom Pedro I, imperador do Brasil*, é o maior exemplo deste trabalho em

<sup>166</sup> NAVES, Rodrigo. **A forma difícil**: ensaios sobre arte brasileira. São Paulo: Editora Ática, 2. ed., 1997, p. 49.

<sup>167</sup> Souza, Iara Lis Franco Schiavinatto Carvalho. **Pátria coroada**: o Brasil como corpo político autônomo 1780 – 1831. São Paulo: Fundunesp, 1999, p. 291.

<sup>168</sup> Idem. Ibidem., p. 295-6.



representar os vários elementos de um Estado em formação sob a tutela do monarca. A descrição feita pelo artista só reafirma a intenção da obra. No texto destaca-se o anúncio de um Estado que conquistou sua independência, a união dos diversos tipos humanos em defesa deste Estado, índios, negros, paulistas, mineiros, caboclos. E as armas também estão representadas com evidente destaque para o oficial da Marinha do lado direito da obra que “jura (...) sustentar o governo imperial”<sup>169</sup>.

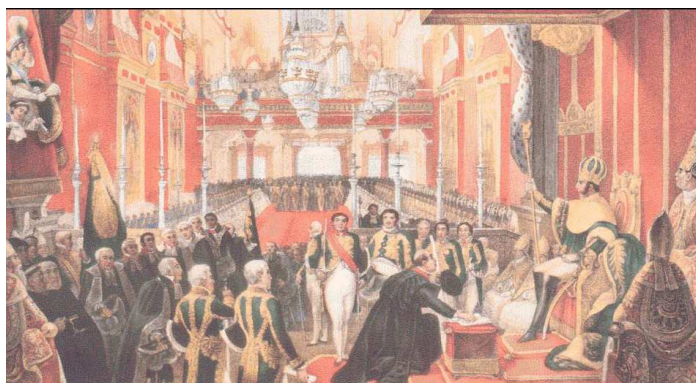


**FIGURA 19: Jean Baptiste Debret. Pano de Boca executado para a representação extraordinária dada no teatro da corte por ocasião da coroação de Dom Pedro I, imperador do Brasil. Litografia s/ papel, 16 x 31,7cm.**

Fonte: SCHLICHTA: 2006, p. 129.

A importância desta arma foi novamente citada pelo artista na tela *Cerimônia da Coroação de Dom Pedro, Imperador do Brasil*: “Através das aberturas da porta, vêem-se as primeiras lanternas do caminho de honra do cortejo e mais longe, em meio à fumaça das salvas de artilharia, distingui-se a marinha imperial embandeirada”<sup>170</sup>. A própria Marinha como vimos defendia que a manutenção desta Arma era

garantia da soberania do Estado monárquico. Neste sentido o ministro da Marinha, Miguel de Souza Mello e Alvim, ainda sob os efeitos da derrota na Guerra Cisplatina, afirmou em seu relatório para o ano de 1828 que “(...) o Brasil não pode prescindir de ser uma potencia essencialmente marítima, sem quebra de sua glória, de sua dignidade e de seus mais caros interesses”<sup>171</sup>.



**FIGURA 20: Jean Baptiste Debret. Estudo para Cerimônia da Coroação de Dom Pedro, Imperador do Brasil, 1828. Óleo sobre tela, 3,40 x 6,40m. Itamaraty, Brasília.**

Fonte: SCHLICHTA: 2006, p. 124.

<sup>169</sup> DEBRET, Jean Baptiste. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil**. Tradução e notas: Sérgio Milliet. São Paulo: Círculo do Livro, vol. II, s.d., p. 646.

<sup>170</sup> Idem. Ibidem., p. 643.

<sup>171</sup> ALVIM, Miguel de Souza Mello e. **Relatório do ano de 1828 apresentando a Assembléia Geral em 30 de maio de 1829**. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1876, p. 14.

No mesmo quadro da *Coroação*, a submissão de todo o povo ao monarca (assim como no pano de boca) é mais uma vez observada por Debret ao apresentar o Imperador “recebendo o juramento de fidelidade prestado em nome do povo pelo presidente do Senado da Câmara Municipal do Rio de Janeiro, Lúcio Soares Teixeira de Gouveia”<sup>172</sup>.



**FIGURA 21: Jean Baptiste Debret. Desembarque de D. Leopoldina no Brasil, água-forte colorida, 21,6 x 30,1 cm. Coleção: Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, RJ. Fonte: [www.scipione.com.br](http://www.scipione.com.br).**

Outra questão que aparece nos textos e obras de Debret é a diferença entre a arte trazida pelo francês e o que até aquele momento se fazia no Brasil e que foi alvo de críticas do artista. Ao representar o desembarque da princesa Leopoldina, escreveu a respeito das ornamentações montadas para o evento:

O arco do triunfo de estilo português, erguido pelos oficiais da marinha, apresenta a extravagância dos detalhes arqueológicos, inclinados no sentido do suave declive que recobre. Mostra do lado do mar, na sua face principal, o escudo do novo Reino Unido, do qual pendem guirlandas ligadas aos pilares maciços em desarmonia com as quatro colunas frágeis que suportam o resto desse monumento fantasista. Duas pequenas pirâmides, colocadas perpendicularmente sobre as pilastras, compartilham incomodamente seu ponto de apoio com a base do arco, em cima de uma cornija excessivamente saliente; a outra é enfeitada por duas figuras alegóricas pintadas de cinzento, e pequenos troféus de marinha ornaram os lados exteriores da abóbada. Todos os suportes e balaustradas estão pintados de azul e branco, e a parte superior de vermelho e amarelo; essa estranha ornamentação se explica pela união das cores portuguesas, empregadas pelos engenheiros com a ingenuidade da infância da arte.<sup>173</sup>

Em outra obra, *Aclamação de Dom Pedro I no Campo de Sant'Ana*, Debret mais uma vez observa e julga a qualidade estética do cenário representado:

Utilizou-se, para celebrar o ato da aclamação, o palacete, favoravelmente situado no centro do vasto Campo de Sant'Ana e que servira anteriormente de camarote para que a corte apreciasse os fogos de artifício por ocasião das festas da coroação do rei. Mas desta feita, a arte presidiu a sua construção e, às suas arcadas em ogiva, de um estilo bárbaro, substituíram-se cimbres, adaptando-se também os detalhes a uma arquitetura mais simples. A decoração interna atendia igualmente, pelos seus ornatos mais grandiosos, à dignidade do edifício.<sup>174</sup>

A “arte presidiu a sua construção”, disse o artista, como a afirmar que em outras ocasiões e até mesmo que antes da chegada de seu grupo de artistas, ornamentações e

<sup>172</sup> DEBRET, Jean Baptiste. Op. Cit., p. 641.

<sup>173</sup> Idem, 587-9.

<sup>174</sup> Idem, p. 638.

arquitetura pecavam pela ausência do que era reconhecido como arte. Ou por estarem os locais ainda na “infância da arte”, idéia reafirmada por Victor Meirelles em 1879.



**FIGURA 22:** Jean Baptiste Debret. Estudo para Aclamação de D. Pedro I, s.d. Óleo sobre tela, 46 x 69 cm. Acervo: Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, RJ. Fonte: [www.arqnet.pt](http://www.arqnet.pt).

Debret pode ser considerado o primeiro pintor histórico segundo as regras de uma Academia a trabalhar para o Estado brasileiro. Este gênero de arte nascia no Brasil atrelado a interesses oficiais e sempre que eventos ou fatos de elevada importância política ou ideológica ecoavam em território brasileiro ou que deveriam ser resgatados de um passado já distante, o Estado se valia dessas encomendas. Depois de Debret foi a

vez de Manuel de Araújo Porto-Alegre empregar seus esforços em favor dos interesses do Estado e deixou obras como *Estudo para a Sagração de D. Pedro II*, de 1840.

Estar atrelado aos desígnios do Estado fez com que este gênero de pintura só fosse executado em raros momentos, principalmente na primeira metade do século XIX. Depois do trabalho de Debret, executado em um período de redefinições políticas do Brasil, a primeira grande obra do gênero foi a *Primeira Missa no Brasil* em 1860. Mas foi a partir da Guerra do Paraguai que o gênero obteve apoio



**FIGURA 23.** Manoel de Araújo Porto-Alegre. Estudo para a Sagração de D. Pedro II. Óleo sobre tela, 80 x 110 cm. Acervo: Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, RJ.

Fonte: LEITE: 1999, s/p.

para as imensas telas históricas de Meirelles e Pedro Américo, notadamente de batalhas, e mesmo em outras de apelo oficial como *Juramento da Princesa Isabel* de 1875, para registrar a sessão extraordinária da Assembléia Geral no Paço do Senado em 22 de maio de 1871, quando oficialmente a princesa assumia o lugar de Pedro II que embarcava em viagem. Neste sentido a pintura histórica foi circunstancial, atendendo a momentos de ebulição política e ideológica e para registrar celebrações oficiais que por vários motivos reforçavam a importância das instituições monárquicas.





**FIGURA 24: Victor Meirelles de Lima. Juramento da Princesa Isabel. Óleo sobre tela, 1875. 1,77 x 2,60 m. Acervo: Museu Imperial, Petrópolis, RJ. Fonte: LEITE: 1999, s/p.**

No caso de Meirelles e a tela do *Combate*, foram as vicissitudes políticas e militares suscitadas pela Guerra do Paraguai que lhe trouxeram a oportunidade e a obrigação de elaborar uma imagem para ajudar a sedimentar a importância que se queria dar à Marinha durante o conflito. Como tratamos nos primeiros capítulos desta dissertação, havia todo um ideário

monárquico a ser reafirmado neste conturbado período de lutas em terras paraguaias. Do mesmo modo a Marinha assentava seu discurso sobre uma memória da corporação permeada por triunfos e heroísmos. O descompasso entre a política e as movimentações militares no front geraram severas críticas ao então gabinete Zacarias e à suposta inércia da Marinha. Contando com a figura singular e combativa do ministro Affonso Celso no comando deste ministério a delicada situação se tornou oportuna para encomendar os dois grandes quadros históricos a Meirelles e para criar o Museu Naval em 1868.

Os próprios diretores da Academia Imperial de Belas Artes deixaram claro em seus relatórios a relação deste tipo de pintura com o Estado e mais do que isso, como já vimos, da necessidade de encomendas oficiais para de fato se produzir as imensas telas históricas e até de produções menores. É o caso do Conselheiro Thomaz Gomes dos Santos em seu relatório datado de 7 de abril de 1863, dando conta das atividades da Academia para o ano de 1862:

Em nossa Marinha de Guerra, no Exército, [ ], nas letras, e nas artes, na Política, e em nossa vida civil temos de sobra motivos capazes de excitar a imaginação dos nossos artistas, e de darem excelentes produções de belas-artistas; e entretanto, naquelas estações públicas onde se reúnem os Representantes da Nação, e os Funcionários do Estado, nada absolutamente recorda os feitos gloriosos dos nossos maiores; nem um quadro, nem uma estátua, nem sequer um busto (...).<sup>175</sup>

<sup>175</sup> SANTOS, Thomas Gomes dos. Relatório do diretor da Academia das Belas Artes. In: LIMA, Pedro de Araújo. **Relatório do ano de 1862 apresentado a Assembléia Geral Legislativa na 3ª sessão da 11ª legislatura**. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1863, p. 2.

As grandes telas eram sempre as mais difíceis de serem encomendadas mas percebe-se que nem mesmo as pequenas produções ganhavam, pelo menos para o diretor, a devida atenção. Seja de políticos, militares ou civis, praticamente não havia grupo ou pessoa da sociedade que não pudesse ser motivo para os pintores da Academia desde que considerados importantes para a história do país. Neste sentido, servir ao Império não era apenas cumprir uma função para a qual tinha sido criada, a Academia necessitava desse mecenato e o gênero pintura histórica era o símbolo desta necessária ligação.

### 3.2 O BRASIL E O OUTRO: A CIVILIZAÇÃO VAI À GUERRA.

Com a exceção de alguns poucos brasileiros e paraguaios espalhados pelo rio, a tela do *Combate Naval do Riachuelo* nos apresenta em sua composição dois grupos de combatentes bem definidos e separados. Na parte inferior da direita a embarcação paraguaia naufragando, e no que sobrou do convés estão amontoados os que ainda resistem à investida brasileira bem como outros tantos espantados e sem reação. Da metade para o lado esquerdo da tela o destaque fica para a marinhagem e oficiais brasileiros reunidos na proa da fragata *Amazonas* em gestos que simbolizam a vitória. Mesmo que não soubéssemos de antemão o resultado deste combate o trabalho de Meirelles deixa claro para que lado pendeu a vitória. Não há um confronto de fato, o que se sobressai nestas massas de combatentes é a acentuada separação entre ambos e a maneira como cada um desses grupos é trabalhado pelo artista sugerindo não apenas o triunfo de um dos lados mas a diferença entre eles. Um caminho possível para se pensar esta solução do artista está no conceito de civilização que as elites brasileiras empregavam corriqueiramente naquela época preocupados que estavam em distinguir e legitimar a monarquia brasileira frente às repúblicas sul-americanas. É o que procuramos demonstrar neste tópico do capítulo.

Debruçando-se sobre a documentação das diversas repartições oficiais da monarquia brasileira ou sobre a imprensa e literatura da época não é difícil encontrar termos como civilização, civilizado, civilizar. Praticamente toda e qualquer realização humana podia ser referenciada por algumas destas palavras. Como bem disse Norbert Elias “nada há que não possa ser feito de forma ‘civilizada’ ou ‘incivilizada’”. Incluem-se aí o nível da tecnologia, maneiras de agir, os conhecimentos científicos, idéias religiosas e costumes, habitações, as diferenças de atitude entre mulheres e homens, o preparo de alimentos, a forma de punição segundo um determinado sistema judiciário. Dessa maneira não é tarefa fácil listar tudo o que se pode descrever como civilizado. Mas segundo Norbert Elias “se examinarmos o que realmente constitui a função geral do conceito de civilização (...) partimos de uma descoberta muito simples: este conceito expressa a consciência que o Ocidente tem de si mesmo. Poderíamos até dizer; a consciência nacional”<sup>176</sup>.

No entanto, é grande a diferença na maneira com que as nações européias utilizaram o conceito de civilização, em especial entre franceses, ingleses e alemães. Para os primeiros o

---

<sup>176</sup> ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**: uma história dos costumes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990, vol I, p. 23.

termo parece trazer o orgulho da importância de suas realizações para o progresso do Ocidente. Para os alemães a *Zivisation* tem lá sua importância mas é secundária se comparada ao termo que para eles tem maior significado, a *Kultur*, que “alude basicamente a fatos intelectuais artísticos e religiosos e apresenta a tendência de traçar uma nítida linha divisória entre fatos desse tipo e fatos políticos econômicos e sociais, por outro”<sup>177</sup>. O conceito francês e inglês de civilização faz referência a fatos políticos, econômicos, religiosos, técnicos, morais e sociais, matizando o olhar sobre praticamente todo o comportamento das pessoas e julgando-as de acordo com o que se acredita ser civilizado ou não<sup>178</sup>.

No caso brasileiro parece mais correto afirmar que o conceito francês e inglês de civilização (incluindo uma consciência nacional e julgando praticamente todas as realizações humanas) fincou raízes e serviu para qualificar desde uma simples ornamentação arquitetônica até os ideais que norteavam as leis, a economia, os períodos de paz, ou criticar os que causavam agitações de toda ordem. Era, aliás, nos momentos turbulentos que se levantava com mais imposição a bandeira da civilização deixando entrever o entrelaçamento deste conceito com questões partidárias, conservadorismo e a sempre presente questão da unidade do império, seja ela territorial ou ideológica. Como escreveu o historiador Ilmar Rohloff Mattos “a Nação não se apresentava como um corpo uno e indiviso (...) o território do Império devia ocupar o seu lugar, sendo a sua integridade e indivisibilidade um ‘dogma político’”<sup>179</sup>.

Um dos usos que se deu a este conceito de civilização pelas elites políticas e intelectuais da época foi no sentido de pensar o Brasil como nação digna de figurar entre as nações civilizadas européias. Com alguma exceção nota-se que havia um sentimento de que o país ainda não tinha alcançado o grau de civilização desejado se comparado aos modelos europeus, embora estas elites se esforçassem para demonstrar que havia motivos para acreditar que tal condição podia ser alcançada. É o que se pode observar nas palavras do primeiro presidente do IHGB, José Feliciano Fernandes Pinheiro (Visconde de São Leopoldo) em 1839. Para ele o Brasil estava colocado no “ponto geográfico o mais vantajoso do universo” com portos “boníssimos”, grandes lagos, rios navegáveis. O talento humano também foi lembrado por ele, incomodado que parecia estar ao dizer que viajantes estrangeiros “vulgares invejosos não viram em nossos jovens mais que uma efêmera

<sup>177</sup> ELIAS, Norbert. Op. Cit., p. 24.

<sup>178</sup> Idem, p. 24.

<sup>179</sup> MATTOS, Ilmar Rholoff. **O tempo saquarema**: a formação do estado imperial. São Paulo: Hucitec, 2. ed., 1990, p. 86.

imaginação ardente, influxo do clima, quando nada menos era que os vislumbres rápidos e frisantes do talento”<sup>180</sup>. Para Fernandes Pinheiro tudo pressagiava que o Brasil seria “não acidentalmente, mas de necessidade, um centro de luzes e de civilização, e o árbitro da política do Novo Mundo”<sup>181</sup>. Desta forma ele argumentava que tanto geograficamente quanto em talento humano o Brasil se mostrava apto em ser uma grande e “civilizada” nação. Longe de ser um problema, ou moradia de selvagens, a natureza se tornaria aliada nesta “civilização dos trópicos”.

O discurso de Fernandes Pinheiro encontrava algo de similar nas páginas da revista *A Ilustração Luso-Brasileira* de novembro de 1858, em matéria laudatória sobre o reinado de D. Pedro II:

O seu império imenso recortado de rios caudalososíssimos e constantemente coberto de uma vegetação maravilhosa, que vai debruçar-se no oceano (...) é hoje considerado o ponto central da civilização do Novo Mundo (...) salvo da anarquia que pouco a pouco devora os outros estados da América do Sul (...) É lá que floresce, no seu solo virgem, um novo ramo da antiga e transplantada árvore dos Bragança (...) Os primeiros anos não foram felizes. O Brasil estava bastante inculto para compreender a nobreza do lugar que tinha de ocupar entre as nações civilizadas (...) foi o imperador D. Pedro II que pacificou e lhe deu a prosperidade que hoje se vê naquele magnífico império cujo destino está, mais do que em outras nações ligado com o de seu monarca.<sup>182</sup>

Em 1857, escrevendo para a revista do IHGB, Porto-Alegre expressou sua opinião sobre esta relação entre o Brasil e outras nações. No caso específico, sua preocupação girava em torno do que falavam do país em outros cantos do mundo:

Os erros do passado estão pesando ainda sobre nós, e mais pesam ainda as informações que d’aqui vão para a Europa por alguns espíritos malévolos que em troca de nossa generosa hospitalidade nos pintam nos jornais da Europa, e escritos isolados, como antropófagos de nova espécie, que só esperam colonos para lhes beber o sangue e devorar-lhes as carnes.<sup>183</sup>

Mesmo Victor Meirelles no relatório sobre o *Panorama do Rio de Janeiro*, publicado em 1889, ainda reclamava da maneira como o país era observado por europeus. Algumas de suas observações para o Brasil da época nos são familiares nos dias atuais: “Para a Europa, o Brasil é o Rio de Janeiro, da boa ou má fama, d’este depende o bom ou o mau credito de todo o país”<sup>184</sup>. E complementa com certa dose de ironia: “Os espíritos incultos, e até mesmo de

<sup>180</sup> PINHEIRO, José Feliciano Fernandes. Programa histórico. In: **Revista do IHGB**. Rio de Janeiro, tomo 1, nº 2, Abr./Jun., 2. ed., 1856, pp. 77-8.

<sup>181</sup> Idem. Ibidem., p. 78.

<sup>182</sup> SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As barbas do imperador**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 125.

<sup>183</sup> PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. Relatório do 1º secretário (suplemento). In: **Revista do IHGB**. Rio de Janeiro, tomo 20, Out./Dez., 1857, p. 58.

<sup>184</sup> LIMA, Victor Meirelles de. Relatório apresentado aos srs. sócios da Empresa do Panorama..., p. 6.



certa cultura na Europa, ignoram o estado verdadeiro de nossa civilização, e não raro lá se pergunta, e até nas grandes capitais, se no Rio de Janeiro pode-se andar à noite sem receio de ser atacado pelas feras e canibais”<sup>185</sup>.

Esta valorização de si e dos outros permeou os assuntos referentes à Guerra do Paraguai. No relatório para o ano de 1865, o ministro da Marinha, Francisco de Paula da Silveira Lobo, descreveu com perceptível orgulho a jornada do Riachuelo, trazendo em seus comentários a idéia de civilização e uma porção de otimismo, acreditando que a guerra se aproximava de seu fim:

A guerra aproxima-se, finalmente, ao almejado desenlace. Cabe-nos a gloria de resolver nas regiões da América mais um grande problema concernente á liberdade e civilização dos povos. O Paraguai beijará a mão que lhe quebra os grilhões do cativeiro; mas o sangue dos nosso bravos é infelizmente o preço da derrota de um déspota, que se contrapõe á toda política generosa e nobre.<sup>186</sup>

Em poucas palavras o ministro deu ao combate mais do que os louros de manobras bem sucedidas, cercando-a de valores bem mais amplos, como o da suposta libertação dos paraguaios das mãos de Lopes, a quem os oficiais da época costumavam chamar de déspota. Uma tarefa “libertadora” que também estava matizada pelo ideal de civilização e que, segundo o ministro, o Brasil o representava nas “regiões da América”, dando assim a este país um valor que o posicionava de forma distinta entre os demais países da região. O sempre combativo ministro Affonso Celso, quando na pasta da Marinha também observou a guerra cercando-se destes valores, como se percebe em seu relatório para o ano de 1866:

Nenhum brasileiro ignora os brilhantes episódios dessa luta formidável, que estamos sustentando em nome do direito e da civilização. A historia da guerra, consagrando os fins generosos de nosso procedimento, e recordando que o mais precioso sangue brasileiro foi cimentar a liberdade, em um país que parecia destinado á perpetua tirania, será uma majestosa epopéia divulgada por a toda parte, em honra e gloria da primeira nação da América do Sul.<sup>187</sup>

Na Guerra do Paraguai ao Brasil era destinado o papel da nação civilizada com a tarefa não só de defender-se, mas restabelecer a liberdade de outro país. Como visto anteriormente, o conceito de civilização, carregava esta característica de difusão para além das fronteiras de um país, acreditando-se que tais valores deveriam ser comuns a todos, pelo menos por aqueles que se proclamavam “civilizados”.

<sup>185</sup> LIMA, Victor Meirelles de. Relatório apresentado aos srs. sócios da Empresa do Panorama..., p. 7.

<sup>186</sup> LOBO, Francisco de Paula da Silveira. **Relatório do ano de 1865 apresentado a Assembléia Geral Legislativa na 4ª sessão da 12ª legislatura**. Rio de Janeiro: Tipografia Perseverança, 1866, p. 13.

<sup>187</sup> FIGUEIREDO, Affonso Celso de Assis. **Relatório do ano de 1866 apresentado a Assembléia Geral Legislativa na 1ª sessão de 13ª legislatura**. Rio de Janeiro: Tipografia Perseverança, 1867, p. 17.

O historiador Ilmar Mattos ao tratar das ideologias presentes nos trâmites nacionais afirmou que “fundadores e consolidadores do Império do Brasil tinham os olhos na Europa e os pés América”. Os olhos na Europa, pois tinham como ideal erigir um Império soberano ao modo dos estados nacionais europeus. Inspirados na antiga metrópole versavam sobre uma igualdade que por um lado repelia a subordinação colonial e por outro almejava um reconhecimento do Império “como Reino irmão e como Nação grande e poderosa”. Exigiam um lugar na Civilização por se acharem também “filhos da Ilustração”. Com os olhos voltados para a Europa acompanhavam a Revolução e as conquistas da liberdade, um nacionalismo em ascensão, as garantias constitucionais, observando o “Povo enquanto multidão organizada”. A Razão desvelava a essência do absolutismo levando a “Vontade Geral” a repudiar o despotismo e o clericalismo. Mas os pés na América davam outros rumos a estes ideais e valores. Ameaçados pela Inglaterra, afirmavam serem singulares no conjunto da civilização, como era o caso da própria Monarquia, respondendo às rebeliões, sedições e insurreições que sublinhavam a particularidade da sociedade imperial ao apresentar seus elementos de forma distinta e hierarquizada dos “mundos do Governo, da Desordem e do Trabalho: O Povo, A Plebe e os Escravos, respectivamente”<sup>188</sup>.

O Brasil reclamou seu lugar na civilização e se dizia um “centro de luzes” entre as nações sul-americanas. Inspirado nestes valores usou-os, no entanto, a seu modo, adaptando-os (conscientemente ou não) segundo suas próprias especificidades econômicas, políticas e ideológicas, o que matizou o olhar da elite brasileira sobre seus vizinhos republicanos.

A consideração que deve ficar retida desta breve discussão sobre civilização é o fato de que esse ideal, ou melhor, a crença e o uso que se fazia dele estavam entremeados por diversos outros comprometimentos a ponto de não se saber muito bem onde começava um e terminava o outro. Neste sentido a maneira como o psicólogo social Serge Moscovici apresenta o conceito de Representações Sociais bem como o papel das ideologias sob esta ótica ajuda a entender melhor a inserção do ideal de civilização no pensamento da época. Para Moscovici as representações possuem precisamente duas funções:

Em primeiro lugar, elas convencionalizam os objetos, pessoas ou acontecimentos, que encontram. Elas lhes dão uma forma definitiva, as localizam em uma determinada categoria e gradualmente as colocam em um modelo de determinado tipo, distinto e partilhado por um grupo de pessoas. Todos os novos elementos se juntam a esse modelo e se sintetizam nele. Assim, nós passamos a afirmar que a terra é redonda, associamos comunismo com a cor vermelha, inflação com o decréscimo do valor do dinheiro (...). Em segundo lugar, representações são prescritivas, isto é, elas se impõem sobre nós com uma força irresistível. Essa força é uma combinação de uma estrutura que está presente antes mesmo que nós

---

<sup>188</sup> MATTOS, Ilmar Rholoff. Op. Cit., pp. 126-7.

começemos a pensar e de uma tradição que decreta o que deve ser pensado. (...) Poderíamos (...) mencionar a psicologia mecanicista, ou uma psicologia que considera o homem como se fosse uma máquina, ou o paradigma científico de uma comunidade específica.<sup>189</sup>

Moscovici ainda acrescenta outras características que devem ser levadas em conta ao se tratar das representações:

As representações devem ser vistas como uma maneira específica de compreender e comunicar o que nós já sabemos. Elas ocupam, com efeito, uma posição curiosa, em algum ponto entre conceitos, que têm como seu objetivo abstrair sentido do mundo e introduzir nele ordem e percepções, que reproduzam o mundo de uma forma significativa. (...) o que é mais chocante ao observador contemporâneo é seu caráter móvel e circulante; em suma, sua plasticidade. Mais: nós as vemos como estruturas dinâmicas, operando em um conjunto de relações e de comportamentos que surgem e desaparecem, junto com as representações.<sup>190</sup>

É uma maneira de compreender marcada pela reafirmação das tradições. Sendo assim, é possível argumentar que em momentos como uma guerra, algumas crenças, em lugar de serem desmentidas, são reforçadas apesar de todas as vicissitudes. Cristalizada com o tempo, esta maneira de pensar fica mais evidente no momento em que esses valores são ameaçados. É o novo sendo influenciado pelo tradicional uma vez que os sistemas de classificação, imagens e descrições que circulam em uma sociedade, mesmo descrições científicas, estariam implicadas “com prévios sistemas e imagens, uma estratificação na memória coletiva e uma reprodução na linguagem que, invariavelmente, reflete um conhecimento anterior e que quebra as amarras da informação presente”<sup>191</sup>.

Apesar de nem os conhecimentos específicos das ciências escaparem a tais sistemas prévios, tanto a ciência quanto as representações pertencem a “universos” distintos. São o que Moscovici chama de “universos consensuais” e “universos reificados”. Os primeiros dizem respeito à produção do conhecimento no nível do “senso comum”, elaborado cotidianamente sem regras rigidamente definidas. Para Moscovici, esta parcela social se vê como um grupo de indivíduos de igual valor e irredutíveis. São “livres” para atuarem como “amadores” e “observadores curiosos”, que manifestam opiniões, teorizam e apresentam respostas para todos os problemas. É nesse “universo” que as representações se formam. No outro “universo”, estaria o conhecimento construído pelos saberes “eruditos”, por especialistas como cientistas e técnicos. Esta sociedade se vê como um sistema formado por diferentes papéis e categorias, nas quais os participantes não são igualmente autorizados a falar em

<sup>189</sup> MOSCOVICI, Serge. **Representações sociais**: investigações em psicologia social. Petrópolis: Vozes, 2003, pp. 34-7.

<sup>190</sup> Idem. Ibidem., pp. 46-8.

<sup>191</sup> Idem, p. 37.

grupos distintos dos seus. Desenvolvem conhecimentos altamente especializados e depurados por regras e formas de legitimação. Para cada situação ou lugar desenvolvem comportamentos e afirmações adequados<sup>192</sup>.

Partindo desta idéia, Moscovici fala a respeito de algo bastante conhecido pelos historiadores, as ideologias. Para ele a “natureza verdadeira” das ideologias é a de “facilitar a transição de um mundo a outro”, de transformar categorias consensuais em reificadas e tentar subordinar as primeiras às segundas. Por isso, para Moscovici, elas não possuem uma estrutura específica e podem tanto ser vistas como representações ou ciências. É neste duplo sentido (o de uma representação a serviço de um grupo específico) que podemos pensar o uso do conceito de “civilização” como o faziam os responsáveis pelo Estado monárquico, interessados que estavam em estabelecer uma ordem política e o desenvolvimento técnico valendo-se não apenas de leis e armas, mas de ideais como pátria, nação e civilização. Ideologia no seu sentido político de convencimento, cooptação, dominação em favor de uma causa de Estado; representação no sentido de ser uma crença de fato e que servia como parâmetro de avaliação de comportamentos, pensamentos e desenvolvimento técnico. E no caso de uma guerra, no sentido usado por Joaquim Nabuco: “A causa aliada é a causa da justiça, da liberdade, da civilização”<sup>193</sup>, dando razão aos propósitos da monarquia brasileira, de seus anseios territoriais e políticos.

Não há documentos escritos que possibilitem uma análise mais precisa sobre como Meirelles trabalhou uma questão como esta em seu quadro. Não temos um documento como o relatório a respeito do *Panorama* que tão bem definiu seus propósitos com a obra, mas podemos ler a construção imagética do seu quadro. A maneira como cada grupo de marinheiros está posto na tela sugere uma grande diferença. De um lado paraguaios maltrapilhos esboçando uma desordenada reação no que restou de sua embarcação, de outro, gestos de vitória e os oficiais da esquadra brasileira postados como estátuas comemorativas a um grande feito. É este grupo colocado sobre o *Amazonas*, aliás, que parece sintetizar os propósitos desta tela. Como veremos a seguir ao analisarmos mais detidamente sua composição, trata-se de um monumento a uma grande vitória, a um triunfo mais do que qualquer tentativa de descrever o Combate do Riachuelo.

---

<sup>192</sup> SPINK, Mary Jane (org.). **O conhecimento no cotidiano**: as representações sócias na perspectiva da psicologia social. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 29.

<sup>193</sup> NABUCO, Joaquim. Op. Cit., pp. 792.

### 3.3 SOBRE A COMPOSIÇÃO: UM TRIUNFO COMO TEMA.

O pintor, escultor e gravador inglês John Burnet (1784 – 1868) foi autor de vários ensaios sobre arte entre os anos de 1827 e 1852. O professor de História da Arte, Ângelo de Proença Rosa, a respeito de um desses ensaios traduzido para o francês em 1835, “L’Art De La Peinture”, disse que para Burnet:

(...) a composição é a arte de agrupar figuras ou objetos a fim de representar um assunto qualquer e que a invenção (criação) é a combinação de idéias adquiridas pelo estudo e pela pesquisa daquilo que já existe e, portanto, através de um método regular, os pintores deviam estudar as invenções (criações) dos outros, pois este era o caminho para se aprender a inventar.<sup>194</sup>

Não é a toa que este ensaio se assemelha ao trabalho de composição aplicado por Victor Meirelles em suas obras, pois a tradução para o francês deste texto era de propriedade do pintor e várias observações de Meirelles estão anotadas em suas páginas. Mesmo não se podendo reduzir a característica do trabalho de Meirelles aos ensinamentos desta obra, os pontos de contato entre as idéias do artista e de Burnet sugere sua influência na pintura do brasileiro<sup>195</sup>.

Usar soluções de outros autores da época bem como efetuar uma incansável pesquisa sobre o tema e os personagens a serem retratados, como sugere o autor inglês, eram de fato características dos pintores históricos do período educados pela Academia Imperial de Belas Artes. Na verdade uma característica em voga desde o Renascimento. Em obras como *Primeira Missa no Brasil* e mesmo no *Combate Naval do Riachuelo* estas são características fundamentais para se compreender a maneira como Meirelles organizou a composição dessas telas. Mas o uso de achados estéticos de outros artistas foi considerado plágio pelos críticos de plantão, principalmente nas últimas décadas do século XIX quando novas formas de pintar lentamente penetravam no fazer artístico brasileiro e eram exigidas pelos críticos de arte, sobretudo, por Gonzaga Duque.



**FIGURA 25: Horace Vernert. Première Messe en Kabilie, França, 1853. Óleo sobre tela, 0,980 x 0,660 cm. Coleção Particular. Fonte: NOVAES: 1998.**

<sup>194</sup> Rosa, Ângelo de Proença. Análise da composição. In: Rosa, Ângelo de Proença. et alli. Op. Cit., p. 117.

<sup>195</sup> Idem, p. 119.

No caso de Meirelles o exemplo mais célebre de acusação de plágio foi justamente contra sua obra mais famosa, *Primeira Missa no Brasil*. Dela dizia-se que o grupo central plagiava o quadro do francês Horace Vernet (1789 – 1863), *Première Messe em Kabilie*. O uso de “citações” de outras obras era um recurso legítimo na pintura histórica, “a cultura visual mostrava-se tão importante quanto a invenção”.<sup>196</sup> Assim, mais do que inventar, era preciso conhecer. A pintura histórica seria desta forma um híbrido de invenção e absorção desses achados. É justamente este o caminho sugerido pelo artigo de Burnet supracitado e do qual Meirelles tomou conhecimento. Ao artista era solicitada uma tarefa e cabia a ele dar conta de tal encomenda utilizando conhecimento e “invenção”.

No *Combate Naval do Riachuelo*, assim como havia acontecido com a *Primeira Missa* oito anos antes, Meirelles efetuou pesquisa minuciosa (inclusive se deslocando até o local da guerra entre agosto e outubro de 1868), bem como se valeu de conhecimentos adquiridos por meio da observação de outras obras. Neste caso note-se o grupo de paraguaios à direita do quadro esparramados sobre os destroços da embarcação prestes a ir a pique. Sobre este grupo o historiador da arte José Roberto Teixeira Leite observou:

Um céu esfumaçado, os mastros que se sucedem ao fundo à esquerda e o grupo de marinheiros paraguaios que se agarram à direita, no primeiro plano, aos destroços de seus barcos destruídos compõe uma cena de belos efeitos pictóricos e dramáticos, não sendo demais salientar que esse aludido grupo de náufragos possui alguma afinidade com o representado por Géricault no *Naufrágio da Medusa*, copiado por Vítor Meirelles quando estudante em Paris, em 1856.<sup>197</sup>

De fato o quadro copiado por Meirelles e hoje no acervo do Museu Victor Meirelles em Florianópolis lembra em alguns detalhes o grupo de marinheiros paraguaios caídos ou tentando se salvar em meio aos destroços. O resultado final, no entanto, difere principalmente pela inserção desta “citação” em uma composição muito distinta da do artista francês. Se na obra deste os desesperados náufragos são o centro da atenção e únicas almas a aparecerem no quadro, no caso do *Combate*, eles são apenas parte da solução dada à composição acrescida de outros detalhes



**FIGURA 26: Victor Meirelles de Lima. O Naufrágio da Medusa, circa 1857/1858. Cópia do original de Theodore Géricault. Acervo: Museu Victor Meirelles, Florianópolis, SC.**

Fonte: CR ROM Museu Victor Meirelles.

<sup>196</sup> COLI, Jorge. Primeira Missa e invenção da descoberta. In: NOVAES, Adauto (org.). **A descoberta do homem e do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 112.

<sup>197</sup> LEITE, José Roberto Teixeira. Op. Cit.

muito distintos que só fazem sentido na tela de Meirelles, como é o caso das armas que os paraguaios apontam para a embarcação brasileira.

No centro da tela destaca-se a figura de um marinheiro negro brasileiro alvejado por oficial paraguaio. Com mão ao peito e rosto voltado para o alto, tem algo de vítima e herói. Sobre este personagem, segundo o jornalista e crítico Félix Ferreira, chegou-se a dizer que fazia parte das páginas oficiais do combate o que, para ele, nada tinha de verdadeiro:

Querem muitos que esse episódio seja histórico, havendo até quem dissesse pela imprensa constar ele das partes oficiais, quando na verdade nenhuma menção se encontra de semelhante fato nos documentos conhecidos com cunho autoritário. No entanto, estudada com mais atenção, reconhece-se que essa figura ali está menos pelo rigor histórico, que realmente não existe, do que talvez pela necessidade que teve o artista de ir levantando animado o primeiro plano, de modo a conduzir a vista do espectador, naturalmente e sem esforço, ao vapor Amazonas, em cuja proa está posto o grupo culminante da estética do quadro. Uma figura como esta basta para firmar a reputação de um artista.<sup>198</sup>

Félix Ferreira se mostrou particularmente impressionado por este personagem e fixou sua importância no quadro como solução estética em detrimento de qualquer relação histórica. Ele realmente domina a parte central da obra e serve como ponte para o olhar do observador que se desloca dos náufragos paraguaios para o grupo postado sobre o vapor *Amazonas*.

A figura do almirante Barroso, sobre o *Amazonas*, embora minguada se comparada ao marinheiro alvejado, apresenta-se imponente como aquelas estátuas de bronze que vemos em praça pública. Logo à frente (sentado) o imediato Delfim Carlos de Carvalho dirigindo a manobra da embarcação; mais ao fundo o trio formado pelo práctico argentino Bernardino Gustavino, o capitão de



fragata Teotônio Raimundo de Brito e o guarda-marinha Manuel José Alves Barbosa. Também estes em pose que lembram mais estátuas comemorativas que oficiais em momento de combate. Todos a bordo do objeto de maior imponência da obra, o vapor *Amazonas*, que tem ao seu lado o conjunto

formado pela canhoneira *Parnaíba* cercada por duas embarcações paraguaias. A disposição destas embarcações bem como o arranjo geral da composição da tela faz lembrar vagamente a

<sup>198</sup> FERREIRA, Félix. Op. Cit.



tela do pintor francês Auguste Étienne François Mayer (1805 – 1890) intitulada *The Redoutable At Trafalgar 21 Setembro 1805*, datada de 1836. Seguindo interpretação sugerida pelo título, refere-se à participação do navio francês *Redoutable* na batalha naval ocorrida no cabo de Trafalgar na costa espanhola em 21 de setembro de 1805. A esquadra franco-espanhola foi comandada pelo almirante Villeneuve e a inglesa pelo lendário almirante Nelson. No combate, vencido pelos ingleses, Nelson morreu a bordo do *HMS Victory* após confronto com o *Redoutable*.



**FIGURA 27:** Auguste Étienne François Mayer. *The Redoutable at Trafalgar, 21st October 1805*. França, 1836. Óleo sobre tela, 1,05 x 1,62 m. Coleção: Musée de la Marine, Paris, França.  
Fonte: [www.kunst-fuer-alle.de](http://www.kunst-fuer-alle.de).

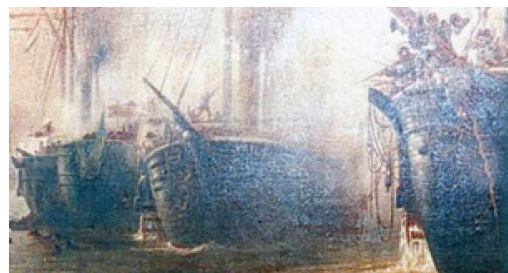
A grande embarcação do quadro francês, com suas enormes velas se sobrepondo às nuvens, enche o lado direito da tela ao passo que os mastros e a fumaça do *Amazonas* ocupam o lado esquerdo. O navio francês tem sua popa apontada para o canto inferior direito da tela enquanto que a proa do *Amazonas* está direcionada para o lado esquerdo da composição. E neste espaço



entre o canto direito da tela francesa, e esquerdo no caso da obra de Meirelles, três outras embarcações complementam o conjunto, tornando-se, a nosso ver, o detalhe mais semelhante entre as duas composições, embora, no caso do *Combate*, este trio de embarcações ganhou maior volume e destaque na tela. Mesmo as embarcações

dispostas logo atrás do vapor *Amazonas* parecem seguir esta mesma ordenação.

Apesar das semelhanças que se possa observar, mesmo com sua composição invertida, a obra de Meirelles difere principalmente pela presença dos marinheiros que, aliás, ocupam o primeiro plano da tela, “empurrando” as



embarcações mais para o fundo da composição. São eles que roubam a cena e caracterizam a jornada vitoriosa da esquadra brasileira em contrapartida à desesperada e inútil reação dos paraguaios. No entanto o violento confronto entre as embarcações que se observa na tela de



Mayer nem vagamente lembra a lentidão e placidez que emana, sobretudo, do fundo e do lado esquerdo do *Combate*. Em seu aspecto geral a composição de Mayer representa um momento violento da refrega, a de Meirelles sublinha o triunfo de uma jornada.

Naquilo que se pode chamar de inventivo na maneira de fazer mas se apoiando nos eventos do combate, destacamos a figura do marinheiro negro alvejado pelo oficial paraguaio e que domina a parte central da tela. Além de seu algoz, ao seu lado estão um marinheiro muito jovem e assustado e um velho que corre sem demonstrar combatividade. Note-se que este pequeno grupo faz uma síntese da faixa etária dos contingentes militares que foram à guerra. As populações de ambos os países se viram,



com o passar do tempo, forçosamente envolvidas no *front*. Com o elevado número de mortos ao longo da guerra, os comandantes, especialmente no caso paraguaio, se valiam de todos os recursos humanos possíveis para manter a frente de batalha. Nem mesmo crianças e adolescentes foram poupados. Até porque muitos soldados levavam suas famílias nos intermináveis deslocamentos pelo interior do país, impostos pelo presidente paraguaio Solano López. Meirelles, ao que parece, tinha conhecimento destas informações.



A parte histórica do evento foi também observada com a presença das “chatas” paraguaias na composição. Acertá-las era tarefa difícil, pois o tiro deveria ser certo em sua pequena superfície e aproximar-se delas poderia provocar o encalhamento dos grandes barcos, já que ficavam

ancoradas em locais de pouca profundidade. Soma-se a isso a abordagem do *Parnaíba*, as várias embarcações à deriva pela ação célebre de Barroso e outros pequenos detalhes e fica evidente a preocupação do artista nas questões que, ao tempo da encomenda, eram parte da história naval e nacional e obviamente não poderiam ser esquecidas.

Mas voltemos ao grupo de marinheiros e oficiais da Armada brasileira em seus gestos de comemoração liderados pelo almirante Barroso. Sua pose sobre o convés do *Amazonas* é talvez o melhor exemplo, na tela, da utilização de um artifício que não é exatamente uma regra da pintura acadêmica nem uma “invenção” para dar conta de explicar alguma característica da guerra, muito embora se diga que Barroso tenha se portado de tal modo. O gesto deste oficial é um signo que está há tempos presente no imaginário social significando o triunfo. Não é só na pintura que o vemos, a escultura também emprega gesto semelhante em

que pesem as especificidades de cada arte. A “clássica iconografia do triunfo” como disse Peter Burke foi expediente corriqueiro na representação de líderes e governantes e utilizada de diversas formas em rituais, arquitetura (arcos do triunfo), escultura (estátuas), detalhes decorativos (coroa de louros, troféus), personificações da vitória (uma mulher alada). Exemplo citado por Burke é a estátua do imperador romano Augusto (63 a.c. – 14 d.c.) pertencente ao Museu Gregoriano Profano de Roma. Em tamanho maior que o natural o imperador é representado em sua armadura e segurando uma lança. Os detalhes da armadura reforçam a mensagem da escultura ao representarem os Parlas derrotados devolvendo os estandartes romanos outrora roubados por estes. Os pés descalços do soberano não fazem referência a nenhum gesto de humildade, é um meio de comparar o imperador a um deus<sup>199</sup>.



**FIGURA 28: Estátua do Imperador Augusto, s/d, pedra. Acervo: Museu Gregoriano Profano, Roma, Itália.**  
Fonte: BURKE: 2004, p. 82.



**FIGURA 29: François-René Moreau. Proclamação da Independência, 1844. Óleo sobre tela, 2,44 x 3,83 m. Museu Imperial, Petrópolis, RJ.** Fonte: LEITE: 1999, s/p.

O exemplo é antigo e na pintura brasileira o gesto triunfal em tempos monárquicos já tinha um grande exemplar no quadro *Proclamação da Independência* de 1844, elaborado pelo francês François-René Moreau (1807 – 1860). D. Pedro é visto cercado pelo povo em sua chegada após ter proferido o célebre “grito” que o consagrou. Depois do *Combate Naval do Riachuelo* o gesto triunfal voltou a aparecer

na representação de um outro momento importantíssimo da história brasileira em *A Proclamação da República* de autoria de Henrique Bernardelli (1858 - 1936). A tela apresenta o marechal Deodoro que pelas características físicas, farda e quepe na mão lembra o almirante na obra de Meirelles.

<sup>199</sup> BURKE, Peter. Op. Cit., p. 83. Lembrando o que disse Francastel sobre as especificidades da pintura, cabe ressaltar aqui o exemplo citado acima em comparação ao quadro do *Combate*. Se na estátua o grupo derrotado está inserido no espaço limitado da própria escultura, no quadro, em sua espacialidade distinta, os oponentes se espalham no entorno do líder vencedor. A matéria é a mesma, no caso uma vitória militar, mas a maneira de informar é distinta tanto quanto o são as diferenças do recurso artístico utilizado.

Na tela do *Combate* o gesto é ainda reforçado na multiplicação de atitudes similares por outros marinheiros a bordo da embarcação vitoriosa criando um ambiente à parte dentro da composição que nada lembra um momento de luta mas que como viemos afirmando está relacionado ao que de fato interessava aos que encomendaram esta obra, deixar um registro monumental sobre um dia reconhecidamente importante para as pretensões aliadas e, mais ainda, para a história da Marinha. No caso da Armada suas vitórias na Guerra do Paraguai se tornaram “padrões de sua marcha vitoriosa” nas palavras do ministro da Marinha, Mauricio Wanderlei<sup>200</sup>. Um padrão defendido por esta corporação desde muito antes da guerra contra o Paraguai e que para oficiais e ministros deveria ser respeitado. Uma representação de si que traçava uma

história da corporação como imprescindível à manutenção do Estado brasileiro; que enxergava vez por outra suas limitações bélicas mas que nem por isso arranhava a imagem “combativa” e “heróica” de seus marinheiros e a “inteligência” de seus oficiais em manobras como as do Riachuelo.

Estas falas sobre si – da elite política e de oficiais da Marinha – são representações que não poderiam ser desmentidas na obra encomendada a Meirelles. A veracidade de gestos e apetrechos bélicos deveria servir a uma narrativa de triunfo pois, mais do que as dificuldades enfrentadas em águas conflituosas, a vitória se impunha como o tema por excelência do quadro. Mesmo Francastel, tão combativo em nome da especificidade da arte, de forma alguma nega o imbricamento entre o pensamento plástico e um pensamento social de interesses similares:

Como observou Halbwachs, o grupo não é apenas, com efeito, uma reunião de indivíduos; o que o constitui essencialmente é a existência de um interesse, de uma fonte de idéias e de preocupações especiais que refletem, em cada um dos membros do grupo, alguma coisa da personalidade dos outros, revelando-se ao mesmo tempo demasiado gerais e impessoais para conservar seu sentido, mesmo quando ocorrem no grupo desaparecimentos e substituições de pessoas.<sup>201</sup>



**FIGURA 30: Henrique Bernardelli. Proclamação da República. Óleo sobre tela. Acervo: Academia Nacional das Agulhas Negras.**

Fonte: CARVALHO: 1990, p. 97.

<sup>200</sup> WANDERLEY, João Mauricio. **Relatório do ano de 1869 apresentado a Assembléia Geral Legislativa na 2ª sessão da 14ª legislatura**. Rio de Janeiro: Tipografia do Diário do Rio de Janeiro, 1870, p. 20.

<sup>201</sup> FRANCASTEL, Pierre. Op. Cit., p. 42. Ver também: HALBWACHS, Maurice. La mémoire Collective et le temps. In: **Cahiers internationaux de Sociologie**, vol. II, 1947, pp. 3-31.

Retomando Moscovici o pensamento pode ser considerado como um ambiente, como atmosfera social e cultural. Estamos, tanto individualmente quanto coletivamente, quer queiramos ou não, cercados por palavras, idéias e imagens que penetram nossos sentidos. Nesta atmosfera construímos nossas representações que, apesar de nossa intervenção, têm sua parcela de independência<sup>202</sup>.

Este interesse por representar artisticamente um combate, além de encontrar justificativas em uma histórica tradição em reafirmar valores monárquicos e de corporação, também se apóia no momento conflituoso em que a obra foi solicitada em 1868. Nos lembremos da difícil situação do gabinete Zacarias, das incertezas sobre o curso da guerra, da desarticulação entre decisões políticas e militares, das muitas críticas à Liga Progressista e à Marinha, acusada de inação, crítica que parecia ser a que mais incomodava seus oficiais. Desta forma o ambiente se tornou propício para se agarrar a qualquer vitória e destacar os méritos de tal façanha. Com a jornada do Riachuelo no currículo desde 1865, a delicada situação de 1868 e a recém conquistada passagem pela fortaleza de Humaitá (19 de fevereiro de 1868) foram justificativas oportunas para legitimar esta empreitada artística em pleno conflito.

A tela do *Combate* foi uma das muitas respostas dadas às vicissitudes do conflito, sejam elas políticas, militares ou ideológicas. Olhando para aquele grande painel o que primeiramente se sobressai é a maneira festiva como os brasileiros estão postados sobre o *Amazonas*. Embora vários elementos do que foi considerado o principal combate naval da Guerra do Paraguai estejam lá, a palavra que de fato resume os propósitos da obra é triunfo. E é oportuno observar também o destaque dado aos oficiais brasileiros em detrimento dos demais combatentes da embarcação, o que corresponde ao respeito e valor que esses oficiais davam a si mesmos como podemos observar no relatório de Affonso Celso referente ao ano de 1867:

Os brilhantes feitos de armas, praticados ultimamente nas águas do rio Paraguai, demonstrariam por si sós a consideração, que aos poderes do estado devem merecer as classes de embarque da repartição da marinha, particularmente o corpo de oficiais da armada, se fatos importantíssimos já não os tivessem recomendado à gratidão do país.<sup>203</sup>

As posturas solenes dos oficiais no quadro lembram personagens que estão sendo homenageados em lugar de serem representados em um momento ríspido de um combate. A

<sup>202</sup> MOSCOVICI, Serge. Op. Cit., pp. 33-4.

<sup>203</sup> FIGUEIREDO, Affonso Celso de Assis. **Relatório do ano de 1867 apresentado a Assembléia Geral Legislativa na 2ª sessão da 13ª legislatura**. Rio de Janeiro: Tipografia do Diário do Rio de Janeiro, 1868, p. 2.

vitória suplantou o lado violento da refrega como inspiração para a tela. Relembremos das palavras de Meirelles quando em 1879 defendeu a composição da Batalha dos Guararapes:

Na representação do quadro da Batalha dos Guararapes não tive em vista o fato da batalha no aspecto cruento e feroz propriamente dito. Para mim a batalha não foi isso, foi o encontro feliz, onde os heróis daquela época se viram todos reunidos. A tela dos Guararapes é uma dívida de honra que tínhamos a pagar como reconhecimento, em memória do valor e patriotismo daqueles ilustres varões (...) A minha preocupação foi tornar saliente, pelo modo que julguei mais próprio e mais digno, o merecimento respectivo de cada um deles, conforme a importância que lhes reconhece de direito (...).<sup>204</sup>

Referindo-se a outra obra Meirelles dá pistas de como devemos observar a tela do *Combate*. Memória, patriotismo, merecimento pelos serviços prestados, tudo isso parece fazer parte também da representação deste combate naval.

Como observarmos neste capítulo a pintura histórica da Academia nasceu para servir aos propósitos do Estado monárquico. O uso deste tipo de obra, no entanto, foi circunstancial atendendo a momentos muito específicos tais como cerimoniais de coroação, casamento e, no caso do *Combate*, para registrar um feito considerado notável em período turbulento da política nacional, fruto dos descaminhos entre política, guerras e partidarismos. Meirelles como defensor que era da pintura acadêmica não fugiu aos ditames desta instituição e fez um minucioso trabalho de pesquisa além de utilizar achados estéticos que fossem úteis para dar conta da encomenda. Ao final a tela não é tanto a representação de um combate mas um monumento à vitória.

---

<sup>204</sup> LIMA, Victor Meirelles de. A exposição das belas artes...

## CONCLUSÃO

Como única monarquia em meio às demais repúblicas sul-americanas, a corte brasileira teve dificuldades na manutenção da sua unidade política e territorial. Um de seus propósitos era justamente evitar a propagação de idéias republicanas nas províncias do Império, tarefa especialmente complicada no Rio Grande do Sul e sua fronteira com o Uruguai. Ao lidar com situações como essa e a partir de critérios muito próprios a elite brasileira trilhava primeiramente os caminhos diplomáticos, mas não abria mão do uso da força caso seus propósitos não fossem alcançados apenas com acordos políticos. Matizando o olhar brasileiro e influenciando também na relação com seus vizinhos estava o ideal de civilização como que a definir o papel dessa monarquia diante dessas repúblicas. Ou seja, ao Brasil cabia a alcunha de nação civilizada inclusive por ser uma monarquia. Isto fez com que interesses políticos se imbricassem a esse ideal de civilidade a tal ponto que se tornava difícil saber onde começava um e terminava o outro. Com o início da Guerra do Paraguai a elite brasileira em várias oportunidades salientou que seus interesses diante do inimigo eram os de um país civilizado e que junto com seus aliados, Argentina e Uruguai, representavam uma aliança em nome da liberdade e da civilização.

Este comprometimento político, contudo, não fez desaparecer a crença de fato a respeito do conceito de civilização. Atitudes sociais, ciências, artes e todo tipo de produção humana eram avaliados a partir deste ideal. Neste sentido as instituições de ensino, como as faculdades de direito e medicina, eram vistas como parte do processo civilizador. Era o caso também da Academia Imperial de Belas Artes. Instalada finalmente em 1826, após uma década de improviso dos franceses da “Missão Artística Francesa”, a Academia foi uma das vias para a corte imperial brasileira propagar suas ideologias e educar parcela da população segundo uma estética européia que, na prática, influenciou desde atividades simples como a cunhagem de moedas até a arquitetura, escultura e pintura. Esteticamente marcada pelo neoclassicismo a Academia tinha no desenho seu fio condutor na educação de artistas e artífices e como disse o ministro Couto Ferraz em 1855, fazia parte dos elementos civilizadores da sociedade brasileira.

Dos gêneros de pintura desta instituição o que mais interessava às elites políticas da corte era a pintura histórica. Um artista responsável por uma encomenda deste tipo tinha pela frente uma longa tarefa de pesquisa e estudos para dar conta de suas obrigações. Os temas eram inspirados pela história nacional, que desde 1838 tinha no IHGB o centro por excelência de uma historiografia também comprometida com questões de Estado e que exerceu

influência nos assuntos selecionados para se tornarem grandes quadros históricos pelas mãos dos artistas da Academia.

A formação de um pintor histórico na Academia demandava muito tempo e investimento do governo além de seguir rígidas regras artísticas. Por praticarem uma pintura dentro de normas artísticas pré-estabelecidas minando em grande parte invenções estéticas e terem que produzir seguindo as exigências políticas inerentes a um mecenato de Estado, podemos chamá-los de artistas-artesãos na forma como definiu Norbert Elias.

Na época da Guerra do Paraguai havia dois pintores em condições de empreender uma tarefa artística deste porte: o catarinense Victor Meirelles de Lima e o paraibano Pedro Américo de Figueiredo e Melo. Ambos produziram obras tratando da guerra. Victor Meirelles ao assumir encomenda do Ministério da Marinha por intermédio do ministro Affonso Celso de Assis Figueiredo agregava ao seu trabalho as exigências e a tradição até então defendidas por esta corporação a respeito de si mesma. Os oficiais da Marinha bem como os ministros que a defendiam atribuíam, em especial à marinha de guerra, um passado glorioso e lembravam aos integrantes da monarquia que a soberania do Estado brasileiro dependia também de uma Marinha forte e bem treinada.

Em meio a uma longa e dispendiosa guerra a encomenda de um quadro pode parecer num primeiro momento um gasto desnecessário. Não serviria, e o próprio ministro provavelmente sabia disso, ao propósito imediato de propaganda com o intuito de chamar recrutas para o front, pois o tempo para a elaboração desse tipo de pintura era muito longo. Se havia algum propósito de mais urgência este era o de responder às severas críticas que a Marinha vinha sofrendo por suposta inação, que como já observamos, parece ser a acusação que mais incomodava aos oficiais desta corporação. Somava-se a isto o fato de Affonso Celso pertencer ao Gabinete Zacarias, talvez o mais criticado durante a monarquia. Disputas partidárias e a desarticulação entre decisões políticas e militares foram os principais fatores que levaram este Gabinete a um momento crítico da política nacional. No entanto, estes fatores se tornaram oportunos nas mãos do ministro da Marinha, Affonso Celso. Como um dos personagens mais singulares da política brasileira foi combativo e sempre pronto a dar respostas aos seus detratores políticos. Affonso Celso transformou o delicado momento do Gabinete e da guerra em oportunidade para expor as virtudes da corporação que dirigia. Para isso usou seu discurso nas sessões ministeriais, na publicação de seu livreto *A Esquadra e a Oposição Parlamentar*, na encomenda dos quadros e na fundação do Museu da Marinha.

Em que pesem todas essas vicissitudes específicas do período da guerra como argumentos que contribuíram para a encomenda e o resultado final dos quadros de Meirelles,

não se pode esquecer também das velhas tradições. Tanto os oficiais da Marinha quanto os integrantes da elite política monárquica reafirmaram suas certezas. Do lado do governo a monarquia se posicionava como nação ofendida e seus propósitos seguiam os desejos de justiça e liberdade das nações civilizadas. No maior conflito bélico vivenciado no período monárquico a vitória no front serviu para legitimar a força deste regime como condutor dos rumos do Estado e da nação. A Marinha reafirmou seu passado de glórias e o Combate do Riachuelo só veio a confirmar, segundo seus oficiais e ministros, esta tradição. Suas deficiências bélicas apenas sublinharam a “determinação” e o “patriotismo” dos marinheiros da Esquadra. O novo, o circunstancial, o específico da guerra foram permeados pelas velhas certezas, pelas antigas representações.

Em 1872 estavam prontas as telas encomendas a Victor Meirelles em 1868. *Passagem de Humaitá* e *Combate Naval do Riachuelo* foram expostas na 22ª Exposição Geral da Academia. Ao primeiro olhar destaca-se o gesto de comemoração sobre a fragata Amazonas proporcionado pelo “herói” do combate, o Almirante Barroso, e que é seguida por outros tantos marinheiros. É este o grupo que parece sintetizar os propósitos da obra, qual seja, o de celebrar o triunfo da Marinha brasileira neste combate de 11 de junho de 1865. Não há de fato um combate mas a celebração desta vitória em que se destacam os marinheiros brasileiros e mais ainda os oficiais postados como estátuas que celebram mais do que representam. Suas poses são de heróis que estão sendo lembrados e homenageados e não de combatentes de um momento violento do combate. Marinheiros paraguaios estropiados de um lado e brasileiros bem acomodados de outro deve nos fazer acreditar no ideal de civilização da elite monárquica.

Da guerra Meirelles procurou representar tudo o que já era fato cristalizado sobre as mais de sete horas de luta em Riachuelo. As chatas paraguaias, a abordagem à canhoneira *Parnaíba*, as várias faixas etárias dos envolvidos que mais que característica do combate o foi da Guerra do Paraguai. Na organização de todos estes elementos nota-se o uso de “citações” estéticas de outras obras, característico da pintura histórica. Neste sentido a composição parece resultar de elementos encontrados na obra de Theodore Gericault, *O Naufrágio da Medusa*, e de Auguste Étienne François Mayer, *The Redoubtable at Trafalgar, 21st October 1805*. Meirelles produziu um monumento em homenagem aos “patriotas” e “heróis” de um combate que entrou para a galeria da Marinha, mas que também serviu aos propósitos da monarquia e de sua história.



## **FONTES.**

### **Relatório do Ministério da Guerra.**

BARBUDA, José Egydio Gordilho de. **Relatório do ano de 1864 apresentado a Assembléia Geral Legislativa na 3ª sessão da 12ª legislatura.** Rio de Janeiro: Tipografia Universal de Laemmert, 1865.

### **Relatórios do Ministério do Império.**

FERRAZ, Luiz Pedreira do Coutto. **Relatório do ano de 1853 apresentado a Assembléia Geral Legislativa na 2ª sessão da 9ª legislatura.** Rio de Janeiro: Tipografia do Diário, 1854.

FERRAZ, Luiz Pedreira do Coutto. **Relatório do ano de 1854 apresentado a Assembléia Geral Legislativa na 3ª sessão da 9ª legislatura.** Rio de Janeiro: Tipografia Universal de Laemmert, 1855.

FERRAZ, Luiz Pedreira do Coutto. **Relatório do ano de 1855 apresentado a Assembléia Geral Legislativa na 3ª sessão da 9ª legislatura.** Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1856.

MACEDO, Sergio Teixeira de. **Relatório do ano de 1858 apresentado a Assembléia Geral Legislativa na 3ª sessão da 10ª legislatura.** Rio de Janeiro: Tipografia Universal de Laemmert, 1859.

LIMA, Pedro de Araújo. **Relatório do ano de 1862 apresentado a Assembléia Geral Legislativa na 3ª sessão da 11ª legislatura.** Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1863.

SOUZA, Paulino Jose Soares de. **Relatório do ano de 1868 apresentado a Assembléia Geral Legislativa na 1ª sessão da 14ª legislatura.** Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1869.

OLIVEIRA, João Alfredo Corrêa de. **Relatório do ano de 1872 apresentado a Assembléia Geral Legislativa na 1ª sessão da 15ª legislatura em aditamento ao de 8 de maio de 1872.** Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1872.

### **Relatórios do Ministério da Marinha.**

ALVIM, Miguel de Souza Mello e. **Relatório do ano de 1828 apresentando a Assembléia Geral em 30 de maio de 1829.** Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1876.

TOSTA, Monoel Vieira. **Relatório do ano de 1851 apresentado a Assembléia Geral Legislativa na 4ª sessão da 8ª legislatura.** Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1852.

LOBO, Francisco de Paula da Silveira. **Relatório do ano de 1865 apresentado a Assembléia Geral Legislativa na 4ª sessão da 12ª legislatura.** Rio de Janeiro: Tipografia Perseverança, 1866.

FIGUEIREDO, Affonso Celso de Assis. **Relatório do ano de 1866 apresentado a Assembléia Geral Legislativa na 1ª sessão de 13ª legislatura.** Rio de Janeiro: Tipografia Perseverança, 1867.

FIGUEIREDO, Affonso Celso de Assis. **Relatório do ano de 1867 apresentado a Assembléia Geral Legislativa na 2ª sessão da 13ª legislatura.** Rio de Janeiro: Tipografia do Diário do Rio de Janeiro, 1868.

WANDERLEY, João Mauricio. **Relatório do ano de 1868 apresentado a Assembléia Geral Legislativa na 1ª sessão da 14ª legislatura.** Rio de Janeiro: Tipografia do Diário do Rio de Janeiro, 1869.

WANDERLEY, João Mauricio. **Relatório do ano de 1869 apresentado a Assembléia Geral Legislativa na 2ª sessão da 14ª legislatura.** Rio de Janeiro: Tipografia do Diário do Rio de Janeiro, 1870.

AZEVEDO, Manoel Antonio Duarte de. **Relatório do ano de 1870 apresentado a Assembléia Geral Legislativa na 3ª sessão da 14ª legislatura.** Rio de Janeiro: Tipografia do Diário do Rio de Janeiro, 1871.

### **Relatórios da Academia Imperial de Belas Artes.**

SANTOS, Thomas Gomes dos. Relatório do diretor da Academia das Belas Artes. In: LIMA, Pedro de Araújo. **Relatório do ano de 1857 apresentado a Assembléia Geral Legislativa na 2ª sessão da 10ª legislatura.** Rio de Janeiro: Tipografia Universal de Laemmert, 1858.

SANTOS, Thomas Gomes dos. Relatório do diretor da Academia das Belas Artes. In: MACEDO, Sergio Teixeira de. **Relatório do ano de 1858 apresentado a Assembléia Geral Legislativa na 3ª sessão da 10ª legislatura.** Rio de Janeiro: Tipografia Universal de Laemmert, 1859.

SANTOS, Thomas Gomes dos. Relatório da diretoria da Academia das Belas Artes. In: FILHO, João de Almeida Pereira. **Relatório do ano de 1859 apresentado a Assembléia Geral Legislativa na 4ª sessão da 10ª legislatura.** Rio de Janeiro: Tipografia Universal de Laemmert, 1860.

SANTOS, Thomas Gomes dos. Relatório apresentado pelo diretor da Academia das Belas Artes. In: SARAIVA, Jose Antonio. **Relatório do anno de 1860 apresentado a Assembléia Geral Legislativa na 1ª sessão da 11ª legislatura.** Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1861.

SANTOS, Thomas Gomes dos. Relatório do diretor da Academia das Belas Artes. In: LIMA, Pedro de Araújo. **Relatório do ano de 1862 apresentado a Assembléia Geral Legislativa na 3ª sessão da 11ª legislatura**. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1863.

SANTOS, Thomas Gomes dos. Relatório do diretor da Academia das Belas Artes. In: TORRES, Jose Joaquim Fernandes. **Relatório do ano de 1866 apresentado a Assembléia Geral Legislativa na 1ª sessão da 13ª legislatura**. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1867.

SANTOS, Thomas Gomes dos. Relatório do diretor da Academia das Belas Artes. In: TORRES, Jose Joaquim Fernandes. **Relatório do ano de 1867 apresentado a Assembléia Geral Legislativa na 2ª sessão da 13ª legislatura**. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1868.

SANTOS, Thomas Gomes dos. Relatório do diretor da Academia das Belas Artes. In: SOUZA, Paulino Jose Soares de. **Relatório do ano de 1868 apresentado a Assembléia Geral Legislativa na 1ª sessão da 14ª legislatura**. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1869.

SANTOS, Thomas Gomes dos. Relatório do diretor da Academia Imperial das Belas Artes. In: OLIVEIRA, João Alfredo Corrêa de. **Relatório do ano de 1870 apresentado a Assembléia Geral Legislativa na 3ª sessão da 14ª legislatura**. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1871.

SANTOS, Thomas Gomes dos. Relatório do diretor da Academia Imperial das Belas Artes. In: OLIVEIRA, João Alfredo Corrêa de. **Relatório do ano de 1871 apresentado a Assembléia Geral Legislativa na 4ª sessão da 14ª legislatura**. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1872.

### **Decretos e Portarias.**

Decreto nº 1603 de 14 de maio de 1855. Dá novos Estatutos a Academia das Belas Artes. In: FERRAZ, Luiz Pedreira do Coutto. **Relatório do ano de 1854 apresentado a Assembléia Geral Legislativa na 3ª sessão da 9ª legislatura**. Rio de Janeiro: Tipografia Universal de Laemmert, 1855.

Decreto nº 4116 de 14 de março de 1868. Cria um museu no Arsenal da Marinha da Corte. In: WANDERLEY, João Mauricio. **Relatório do ano de 1868 apresentado a Assembléia Geral Legislativa na 1ª sessão da 14ª legislatura**. Rio de Janeiro: Tipografia do Diário do Rio de Janeiro, 1869.

Portaria de 31 de outubro de 1855. Instruções para a execução do Título 7º dos Estatutos da Academia das Belas Artes. In: FERRAZ, Luiz Pedreira do Coutto. **Relatório do ano de 1855 apresentado a Assembléia Geral Legislativa na 3ª sessão da 9ª legislatura**. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1856.

### **Revistas do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.**

PINHEIRO, José Feliciano Fernandes. Programa histórico. In: **Revista do IHGB**. Rio de Janeiro, tomo 1, nº 2, Abr./Jun., 2. ed., 1856.

PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. Relatório do 1º secretário (suplemento). In: **Revista do IHGB**. Rio de Janeiro, tomo 20, Out./Dez., 1857.

**Revista do IHGB**. Rio de Janeiro, tomo 12. Out./Dez., 2. ed., 1874.

### **Outras publicações e documentos do século XIX.**

ANTUNES, Euzébio José. **Memórias das campanhas contra o Estado Oriental do Uruguai e a República do Paraguai durante o comando do Almirante Visconde de Tamandaré**. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação da Marinha, 2007.

DEBRET, Jean Baptiste. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil**. Tradução e notas: Sérgio Milliet. São Paulo: Círculo do Livro, vol. II, s.d.

ESTRADA, Luiz Gonzaga Duque. **A arte brasileira**, pintura e escultura. Rio de Janeiro: H. Lombaerts & Companhia, 1888. In: LEVY, Carlos Roberto Maciel. Publicação Digital. ArteData, 1998. Disponível em: [www.artedata.com](http://www.artedata.com).

FERREIRA, Félix. **Belas Artes, estudos e apreciações**. Rio de Janeiro: Baldomero Carqueja Fuentes – editor; Pedro Jardim & Gaspar – impressores, 1885. In: LEVY, Carlos Roberto Maciel. Publicação Digital. ArteData, 1998. Disponível em: [www.artedata.com](http://www.artedata.com).

LEBRETOM, Joachim. **Memória do Cavaleiro Joachim Lebreton para o estabelecimento da Escola de Belas Artes, no Rio de Janeiro, 1816**. Texto disponível em: [www.dezenovevinte.net](http://www.dezenovevinte.net).

LIMA, Victor Meirelles de. A exposição das belas artes. IN: **Jornal do Comércio**. 19 de abril de 1879.

LIMA, Victor Meirelles de. **Relatório apresentado aos srs. sócios da Empresa do Panorama da cidade do Rio de Janeiro pelo sócio gerente**. Rio de Janeiro: Imprensa Mont'Alverne, 1889.

OURO PRETO, Afonso Celso de Assis Figueiredo, Visconde de. **A esquadra e a oposição parlamentar**. Rio de Janeiro: Tipografia e Litografia Francesa, 1868.

SÃO PAIO, João Zeferino Rangel de. **O quadro da batalhas dos Guararapes, seu autor e seus críticos**. Rio de Janeiro: Tipografia João José Alves, 1883.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BANDEIRA, Julio, et. alli. **A missão francesa**. Rio de Janeiro: Sextante, 2003.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular**: história e imagem. São Paulo: Edusc, 2004.

CAMPOFIORITO, Quirino. **História da pintura brasileira no século XIX**. Rio de Janeiro: Pinakothèque, 1983.

CASTRO, Isis Pimentel de. Os pintores de história: a pintura histórica e sua relação com a cultura histórica oitocentista. In: **Pergaminho**. Revista eletrônica de história da UFPB. Ano 1, nº zero, out./2005.

CARDOSO, Rafael. **Ressuscitando um velho cavalo de batalha**: novas dimensões da pintura histórica do segundo reinado, 1999. Disponível em: [www.dezenovevinte.net](http://www.dezenovevinte.net).

CARVALHO, José Murilo de **A construção da ordem: a elite política imperial – Teatro de sombras: a política imperial**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2.ed., 1996.

\_\_\_\_\_. **A formação das almas**: o imaginário da república no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

\_\_\_\_\_. **Forças armadas e política no Brasil**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2005.

CHIAVENATTO, Julio José. **Genocídio americano**: a guerra do Paraguai. São Paulo: Moderna, 1998.

COLI, Jorge. **Como estudar a arte do século XIX?**. São Paulo: Senac, 2005.

\_\_\_\_\_. **O que é arte**, São Paulo: Brasiliense, 15. ed., 2000.

COSTA, Wilma Peres. **A espada de Dâmocles**: O exército, a guerra do Paraguai e a crise do Império. São Paulo: Hucitec, 1996.

DORATIOTO, Francisco Fernando Monteoliva. **Maldita guerra**: nova história da Guerra do Paraguai. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

ELIAS, Norbert. **Mozart**: sociologia de um gênio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**: uma história dos costumes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, vol. I, 1990.

FRANZ, Teresinha Sueli. **Educação para uma compreensão crítica da arte**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2003.

\_\_\_\_\_. **Victor Meirelles e a construção da identidade brasileira**. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net>.

FRANCASTEL, Pierre. **A realidade figurativa**. São Paulo: Perspectiva, 2. ed., 1993.

GALVÃO, Alfredo. Manuel de Araújo Porto-Alegre: sua influência na Academia Imperial de Belas Artes e no meio artístico do Rio de Janeiro. In: **Revista do patrimônio histórico e artístico nacional**, vol. 14, 1959, pp. 76-77.

GASKELL, Ivan. História das imagens. In: BURKE, Peter (org.). **A escrita da história**: novas perspectivas. São Paulo: Fundunesp, 1992.

GOUVÊA, Maria de Fátima Silva. Poder político e administração na formação do complexo atlântico português (1645 – 1808). In: BICALHO, Maria Fernanda; FRAGOSO, João; GOUVÊA, Maria de Fátima Silva (Orgs.). **O Antigo Regime nos trópicos**: a dinâmica imperial portuguesa (séculos XVI – XVIII). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

GOMBRICH, Ernst Hans. **Arte e ilusão**: um estudo da psicologia da representação pictórica. São Paulo: Martins Fontes, 3. ed., 1995.

GUIMARÃES, Manoel Luís Salgado. Nação e civilização nos trópicos: O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o projeto de uma história nacional. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, nº 1, 1988, p. 5-27. Disponível em: [www.cpdoc.fgv.br](http://www.cpdoc.fgv.br).

KUHL, Paulo Mugayar. A Academia de Belas-Artes em 1826: uma pequena polêmica nos jornais cariocas. In: **Rotunda**. Campinas: Unicamp, nº 1, abril 2003. Disponível em: [www.iar.unicamp.br/rotunda](http://www.iar.unicamp.br/rotunda).

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 4. ed., Campinas: Unicamp, 1996.

LEITE, José Roberto Teixeira. **500 Anos da pintura brasileira**. São Paulo: Log On Informática, 1999 s/p. 1 CD-ROM.

Carlos Roberto Maciel. **Exposições gerais da academia imperial e escola nacional de belas artes**. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1990.

MATTOS, Ilmar Rholoff. **O tempo saquarema**: a formação do estado imperial. São Paulo: Hucitec, 2.<sup>a</sup> ed. 1990.

MIGLIACCIO, Luciano. Da colônia à independência. In: AGUILAR, Nelson (org). **Mostra do redescobrimento**: Século XIX. Fundação Bienal SP, São Paulo: Associação Brasil 500 anos artes visuais, 2000, s/p.

MOCOVICI, Serge. **Representações Sociais**: investigações em psicologia social. São Paulo: Editora Vozes, 2003.

NABUCO, Joaquim. **Um estadista do Império**. 5<sup>a</sup> ed., Rio de Janeiro: Topbooks, vol. II, 1997.

NAVES, Rodrigo. **A forma difícil**: ensaios sobre arte brasileira. São Paulo: Ática; 2. ed., 1997.

OURO PRETO, Afonso Celso de Assis Figueiredo, Visconde de. **A Marinha D'outro**: subsídios para a história. 3. ed. Serviço de Documentação da Marinha, 1981.

PIMENTA, João Paulo G. **Estado e nação no fim dos Impérios ibéricos no Prata (1808-1828)**. São Paulo: Hucitec, 2002.

PEVSNER, Nikolaus. **Academias de arte**: passado e presente. São Paulo: Companhia das Letras; 2005.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Este mundo verdadeiro das coisas de mentira: entre a arte e a história. In: **Estudos Históricos, Arte e História**, nº. 30, 2002/2.

REIS, Arthur Cezar Ferreira. Os tratados de limites. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de (org). **História geral da civilização brasileira**. Tomo I. Vol. 1, 4<sup>a</sup> ed. São Paulo: Difel, 1985.

ROSA, Ângelo Proença. et alli. **Victor Meirelles de Lima (1832-1903)**. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1982.

RUBENS, Carlos. **Vitor Meireles, sua vida e sua obra**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1945.

SCHIMITT, Jean-Claude. **O corpo das imagens**: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média. Bauru: Edusc, 2007.

SILVA, Leonardo Dantas. **Nabuco e a República**: textos de Joaquim Nabuco; Recife: Massangana, 1990. Disponível em: [www.fundaj.gov.br](http://www.fundaj.gov.br).

SCHLICHTA, Consuelo Alcioni Borba Duarte. **A pintura histórica e a elaboração de uma certidão visual para a nação no século XIX**. Tese (Doutorado). UFPR, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em História. 2006.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As barbas do imperador**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SCHULZ, John. O Brasil monárquico: declínio e queda do império. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de (org). **História geral da civilização brasileira**. Tomo II, Vol. 4, 4. ed. São Paulo: Difel, 1985.

SOUZA. Iara Lis F.S.C., **Das tramas do ver: Belmiro de Almeida**. Dissertação (Mestrado). Campinas: Unicamp, 1990.

\_\_\_\_\_. **Pátria coroada: o Brasil como corpo político autônomo 1780 – 1831**. São Paulo: Fundunesp, 1999.

SPINK, Mary Jane (org.). **O conhecimento no cotidiano: as representações sócias na perspectiva da psicologia social**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

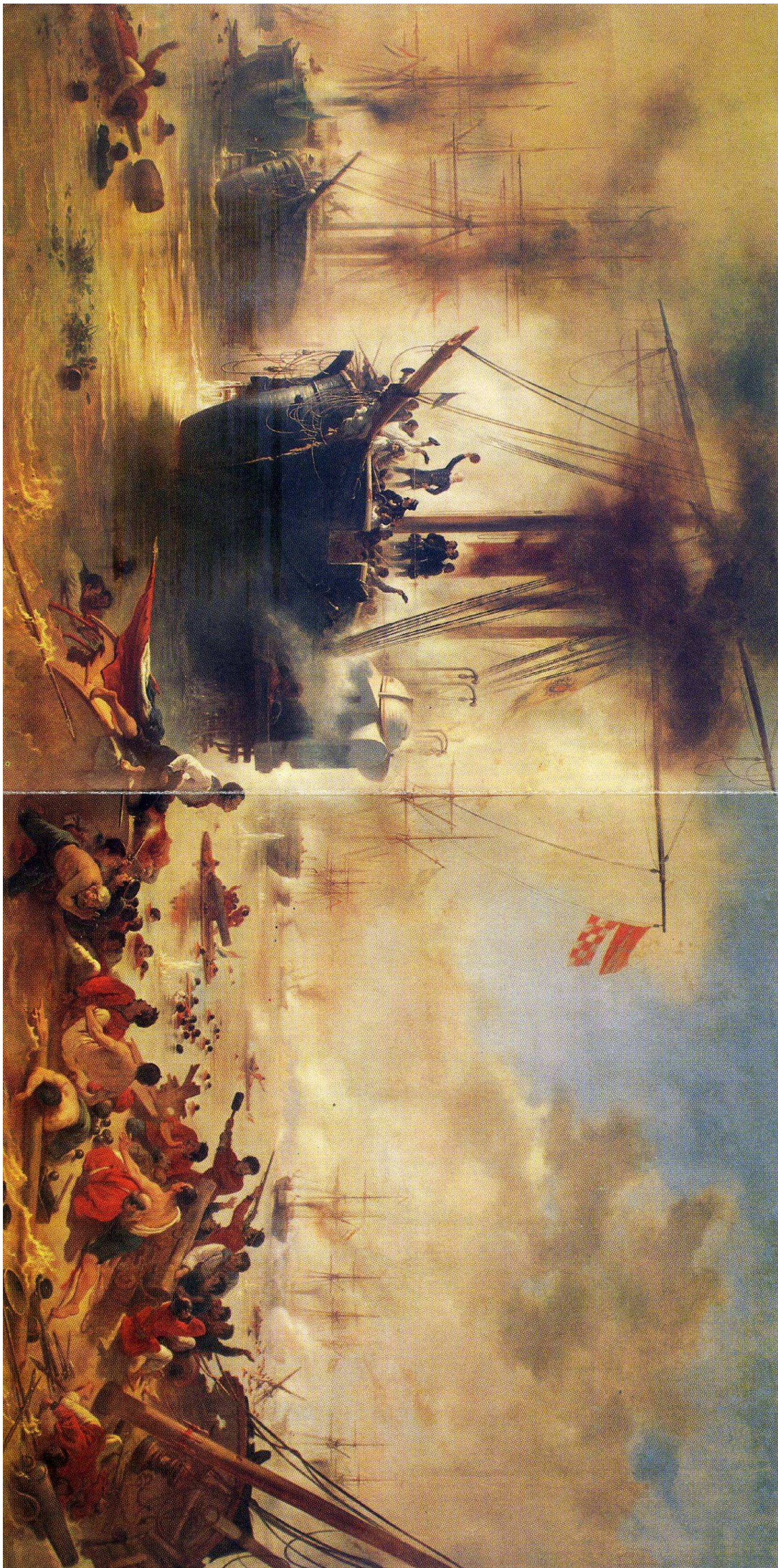
TORAL, André. **Imagens em desordem: a iconografia da Guerra do Paraguai**. São Paulo: Humanitas, 2002.

ZERNER, Henri. A arte. In: LE GOFF, Jacques; NORA. Pierre. **História: novas abordagens**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976.



**ANEXO 1: VICTOR MEIRELLES DE LIMA. COMBATE NAVAL DO RIACHUELO.  
CIRCA 1882/1883. ÓLEO SOBRE TELA, 4,60 x 8,20m. ACERVO: MUSEU  
HISTÓRICO NACIONAL, RIO DE JANEIRO, RJ.**







**ANEXO 2: VICTOR MEIRELLES DE LIMA. PASSAGEM DE HUMAITÁ. CIRCA 1868/1871. ÓLEO SOBRE TELA, 2,68 x 4,35m. ACERVO: MUSEU HISTÓRICO NACIONAL, RIO DE JANEIRO, RJ.**



**ANEXO 3: CÓPIA FOTOGRÁFICA DA 1ª VERSÃO DO QUADRO COMBATE NAVAL DO RIACHUELO, 1874. ACERVO: BIBLIOTECA RIO-GRANDENSE, RIO GRANDE, RS.**

